

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze

Ústav germánských studií

Bakalářská práce

Eva Zálešáková

Kinder-Darstellung in Volks- und Kunstmärchen

Zobrazení dětí v lidových a uměleckých pohádkách

Praha 2012

Vedoucí práce: Prof. Dr. Manfred Weinberg

PODĚKOVÁNÍ

Ráda bych poděkovala Prof. Dr. Manfredu Weinbergovi za svědomité vedení bakalářské práce a také za jeho podnětné návrhy, konstruktivní kritiku a věnovaný čas.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 27. 4. 2012

podpis

Abstract:

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Analyse der Kinderfiguren in ausgewählten Volksmärchen und in Kunstmärchen der deutschen Romantik des 19. Jahrhunderts. Zu Beginn wird der Begriff „Märchen“, ihre Geschichte und Erforschung erklärt, es folgt die Definition der europäischen Volks- und Kunstmärchen und der Vergleich der beiden Märchenformen. Im nächsten Kapitel wird die Figur des Kindes aus dem Volksmärchen „Marienkind“ der Grimmschen Märchensammlung *Kinder- und Hausmärchen* mit der Figur des Kindes aus dem Kunstmärchen „Zwerg Nase“ von Wilhelm Hauff verglichen. Dabei konzentriert sich die Arbeit sowohl auf die äußere und innere Charakteristik der Kinder als auch auf die Lebensbedingungen und die familiären Konstellationen, in denen die Kinder dargestellt werden. Daneben werden die durch die Handlung übermittelten Moralvorstellungen analysiert. Ein wichtiger Untersuchungsgegenstand ist, die Unterschiede in der Kinder-Darstellung in Volks- und Kunstmärchen zu zeigen und damit nachzuweisen, dass Kunstmärchen als eigenständige literarische Gattung gelten können.

Schlüsselwörter: Volksmärchen, Kunstmärchen, Kinder-Darstellung, deutsche Romantik

Abstrakt:

Tato práce se zabývá analýzou postav dětí ve vybraných lidových a uměleckých pohádkách německého romantismu 19. století. Na začátku bude vysvětlen pojem „pohádka“, její dějiny a výzkum, následovat bude definice evropské lidové a umělecké pohádky a jejich srovnání. V další kapitole bude srovnávána postava dítěte z lidové pohádky „Marienkind“ ze sbírky bratří Grimmů *Kinder- und Hausmärchen* s postavou dítěte z umělecké pohádky „Zwerg Nase“ od Wilhelma Hauffa. Práce se přitom zaměří jak na vnější a vnitřní charakteristiku dítěte, tak na životní podmínky a rodinné konstelace, v nichž jsou děti zobrazovány. Vedle toho budou analyzovány morální představy, které jsou zprostředkovány jednáním. Důležitým předmětem zkoumání je ukázat rozdíly v zobrazování dětí v lidových a uměleckých pohádkách a tím dokázat, že umělecká pohádka je samostatný literární žánr.

Klíčová slova: lidová pohádka, umělecká pohádka, zobrazení dětí, německý romantismus

Abstract:

This thesis deals with analysis of the characters of children in selected folk and art fairy tales in German Romanticism of the 19th century. First of all, the term ‘fairy tale’ will be explained along with its history and research. After that the European folk and art fairy tales and their differences will be defined. In the following chapter, the character of the child in the folk fairy tale ‘Marienkind’ (which is the part of the brother Grimms’ fairy tales collection *Kinder- und Hausmärchen*) will be compared with the character of the child in the art fairy tale ‘Zwerg Nase’ (written by Wilhelm Hauff). The thesis will concentrate both on external and internal profile of the child and on living conditions and family constellations in which the children are depicted. Moreover, the moral ideas that are mediated by behaviour will be analysed. The most important subject of this thesis is to show the differences in the depiction of children in the folk and art fairy tales and thereby to prove that the art fairy tale is separate literary genre.

Keywords: folk fairy tale, art fairy tale, depiction of children, German Romanticism

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	7
1. Märchen	9
1.1 Name und Begriff.....	9
1.2 Geschichte des Märchens	10
1.3 Märchenforschung.....	13
2. Europäische Volksmärchen	16
2.1 Geschichte der europäischen Volksmärchen.....	16
2.2 Wesenszüge der europäischen Volksmärchen	17
2.2.1 Eindimensionalität.....	17
2.2.2 Darstellung der Dinge, Welt, Zeit und Menschen	17
2.2.3 Märchenheld und Märchenfiguren	18
3. Europäische Kunstmärchen.....	20
3.1 Definition	20
3.2 Wesenszüge der europäischen Kunstmärchen	21
3.2.1 Darstellung der Dinge und der Welt.....	21
3.2.2 Der Held des Kunstmärchens und andere Figuren	22
4. Analyse der Kinderfiguren	23
4.1 Beschreibung des Äußeren der Kinder	23
4.2 Lebensbedingungen.....	27
4.3 Familiäre Konstellationen	28
4.3.1 Eltern-Kind-Beziehungen	29
4.3.2 Geschwisterbeziehungen	31
4.4 Der Charakter der Kinder.....	32
4.5 Moralvorstellungen	38
Fazit.....	42
Literaturverzeichnis	46

Abbildungsverzeichnis:

Abb.1.: Altersentwicklung von Jakob

Abb.2.: Altersentwicklung von Marienkind

Abkürzungsverzeichnis:

KHM = Kinder- und Hausmärchen

E. Z. = Eva Zálešáková

Einleitung

Novalis bezeichnete die Märchen als „gleichsam de[n] Canon der Poesie“ (MAYER/TISMAR 2003: 66), was nicht überraschend ist, denn diese literarische Gattung, die seit Jahrhunderten ohne Unterschied bei jeder Generation beliebt ist, gehört zur Weltliteratur. Obwohl Märchen als Gattung Tausende von Jahren alt sind, erlebten sie erst im 19. Jahrhundert, mit dem Einbruch der Romantik, einen Boom. Es entstand in dieser Zeit eine Reihe der berühmtesten Märchensammlungen (vgl. STROMŠÍK 1988: 278) und es bestand die Bestrebung, die Märchen klar in Volksmärchen und Kunstmärchen zu unterscheiden. Obgleich sich die Märchen im Laufe der Zeit entwickelten und sich neue Formen, Themen und Motive fanden, blieben die meisten ProtagonistInnen sowohl in den Volksmärchen als auch in den Kunstmärchen Kinder. Vor diesem Hintergrund möchte ich mich in meiner Arbeit der Kinder-Darstellung in Volks- und Kunstmärchen widmen, wobei ein wichtiger Untersuchungsgegenstand der Unterschied in der Darstellung von Kindern in den beiden literarischen Gattungen sein wird. Die Eigenständigkeit der Kunstmärchen als literarische Gattung soll dadurch unterstrichen werden. Die Methode der Arbeit beruht auf der Analyse der literarischen Kinderfiguren in ausgewählten Volks- und Kunstmärchen. Da dies ein durchaus umfangreiches Thema darstellt, beschränkt sich die Auswahl auf den deutschsprachigen Raum des 19. Jahrhunderts, denn gerade hier wurde den Märchen in der Zeit der Romantik große Aufmerksamkeit geschenkt, und es entstanden hier die bekannten Märchensammlungen und etliche Kunstmärchen. Bei der Analyse repräsentiert „Marienkind“ aus der berühmten Märchensammlung der Brüder Grimm *Kinder- und Hausmärchen* die Volksmärchen; für die Kunstmärchen steht „Zwerg Nase“ von Wilhelm Hauff aus dem *Märchenalmanach für Söhne und Töchter gebildeter Stände auf das Jahr 1827* (SCHNEIDER 1983: 487). Die Analyse wird durch die Beispiele anderer Märchen aus der Volksmärchensammlung *Kinder- und Hausmärchen* (GRIMM 1984) und den Kunstmärchensammlungen *Undine. Kunstmärchen von Wieland bis Storm* (SCHNEIDER 1983) und *Die Zauberei im Herbst. Die Kunstmärchen der deutschen Romantik* (THERESE 1986) ergänzt. Am Anfang der Arbeit (1.) werde ich die Märchen, ihre Geschichte und Erforschung allgemein betrachten, um dann in den nächsten zwei Kapiteln mit der Definition der europäischen Volks- und Kunstmärchen und ihrer charakteristischen Merkmalen fortzufahren. Im Folgenden (4.) richtet sich das Hauptaugenmerk auf die zentrale Frage, wie die Kinder sowohl physisch als auch psychisch geschildert werden und in welchen familiären Konstellationen und

Lebensbedingungen sie dargestellt werden. Schließlich (5.) werde ich die Moralvorstellungen der Kinder analysieren.

1. Märchen

1.1 Name und Begriff

Gleich am Anfang stellt sich die Frage nach der Bedeutung und der Herkunft des Wortes „Märchen“. Laut Lüthi (vgl. 1962: 1-2) hat das Wort „Märchen“ oder „Märlein“ seinen Ursprung in einer Verkleinerungsform „Mär“ (ahd. *mären* = verkündigen, rühmen), die früher eine kurze Erzählung bezeichnete. Daneben wurde das Wort „Mär“ auch negativ verwendet und stand für eine unwahre oder unglaubwürdige Geschichte. Mit dem steigenden Interesse an der Volksliteratur seit dem 18. Jahrhundert und nach dem Erscheinen der Sammlungen der Brüder Grimm im 19. Jahrhundert hat sich das Wort „Märchen“ durchgesetzt. Trotzdem begegnen uns auch Variationen dieses Wortes, wie zum Beispiel „Märli“, „Märle“, vor allem in den oberdeutschen Mundarten.

Der deutsche Ausdruck „Märchen“ beschränkt sich nur auf eine spezifische Art der Erzählung, während die in anderen Sprachen verwendeten Bezeichnungen ganz allgemein und oftmals auch für „benachbarte Gattungen“ angewendet wurden (das Französische *légende, conte des fées*; das Englische *fairy tale, folktale*) (vgl. LÜTHI 1962: 1). Laut Jolles (vgl. 1968: 218-219) ist „Märchen“ durch die Gebrüder Grimm zur Bezeichnung „für eine bestimmte literarische Form“ geworden. Sie wählten dieses Wort als Titel als Titel für ihre Sammlung *Kinder- und Hausmärchen* und machten so das schon früher von Musäus oder Wieland verwendete Wort „zu einem einheitlichen Begriff“.

Als einen „vertrauten Begriff“ sieht Klotz (vgl. 1985: 1) das Märchen, einen Begriff, der bei jedem Menschen etwas Anderes, nicht Einheitliches, aber im Grunde genommen Positives evoziert. Das zeigt sich in der Vielfalt der Begriffsbestimmungen, die Märchen in einem engeren oder weiteren Sinne des Wortes definieren.

(1) „ ‚Morphologisch gesehen‘ ist das Märchen eine Erzählung, ‚die von einer Missetat oder einem Mangel ausgeht und, unter Einschaltung vermittelnder Funktionen, bei einer Hochzeit oder anderen abschließenden Funktionen endet‘ “ (LÜTHI 1962: 4, zit. nach PROPP 1970: 112).

(2) „Man hielt die Märchen ‚für wunderliche Erzählungen, wie sie sich Mütter und Wärterinnen erdenken, um damit die Kinder zu unterhalten. Es sind leichte, regellose Machwerke einer spielenden Einbildungskraft. [...] Wenn sie aber gut erzählt werden, so können wohl auch Erwachsene daran Gefallen finden‘ “ (AARNE 1913: 1, zit. nach HAHN 1864: 1).

(3) „Das Märchen ist eine Kunstform der Erzählung, die neben Gemeinschaftsmotiven auch in einer die Entwicklung der Handlung bestimmenden Weise Wundermotive verwendet [...]“ (WESSELSKI:1931: 104).

Vor allem in der deutschen Romantik wurde die Definition des Märchens geformt, denn in dieser Zeit gehörten Volkserzählungen, wie Märchen und Sage, zu den Hauptinteressen und im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit stand die Sammlung *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm. Dies beeinflusste selbstverständlich die weiteren Begriffsbestimmungen (vgl. MOSER 1967: 253).

(4) „Unter einem Märchen verstehen wir seit Herder und den Brüdern Grimm eine mit dichterischer Phantasie entworfene Erzählung besonders aus der Zauberwelt, eine nicht an die Bedingungen des wirklichen Lebens geknüpfte wunderbare Geschichte (LÜTHI 1962: 3, zit. nach BOLTE/POLÍVKA 1963: 4).

(5) „[E]in Märchen ist eine Erzählung oder eine Geschichte in der Art, wie sie die Gebrüder Grimm in ihren Kinder- und Hausmärchen zusammengestellt haben“ (JOLLES 1968: 219).

Stromšik (vgl. 1988: 279) behauptet, dass auf der einen Seite Wilhelm Grimm die Authentizität der groben Volkserzählungen durch kleine Änderungen¹ reduzierte, aber auf der anderen Seite damit einen klassischen märchenhaften Stil schuf, der die Märchenproduktion im 19. Jahrhundert in Europa beeinflusste und bis heute auf unsere Vorstellungen über Märchen einwirkt. Die Grimmschen Märchen gelten als „ein Maßstab bei der Beurteilung ähnlicher Erscheinungen [...]“ (JOLLES 1968: 219). Laut Lüthi (vgl. 1962: 2) wurde das Wort „Märchen“ dank den Grimms weltweit legitimiert.

1.2 Geschichte des Märchens

Die Antwort auf die Frage, wann und wo die Märchen entstanden, ist bis heute nicht klar. Obwohl die goldene Zeit der Märchen erst mit den Brüdern Grimm im 19. Jahrhundert kam, gibt es auch aus früheren Zeiten entsprechende Erwähnungen. Aus Ägypten ist ein abenteuerliches Märchen von den Brüdern Anup und Bata bekannt, das um das Jahr 1250 v. Chr. entstand. Andere Quellen sprechen von dem Griechen Herodot aus dem 5. Jahrhundert v. Chr., der die so genannten Rampsinitmärchen² erzählte. Eine weitere alte Märchenliteratur ist aus dem Orient bekannt. Eine große Anzahl von Märchen stammt aus

¹ Z.B. Belebung der Erzählung durch Dialoge, Volkssprüche, Ersatz der Schimpfwörter und Ergänzung der christlichen Symbolik usw. (vgl. STROMŠÍK 1988: 279).

² Im Morgenland und Abendland verbreitete Diebsgeschichte (vgl. LÜTHI 1962: 43).

dem arabischen, indischen und persischen Kulturraum. Gerade Indien wird als Ursprungsland der Märchen betrachtet und oftmals auch „Märchenland“ genannt, und von dort aus verbreiteten sich zahlreiche Märchen durch Übersetzungen in die übrige Welt (vgl. AARNE 1913: 18).

Zu den bedeutendsten indischen Sammlungen gehört das *Pañcatantra*. Es entstand zwischen dem 2. Jahrhundert v. Chr. und dem 6. Jahrhundert n. Chr. und enthält neben Märchen auch Tierfabeln und Erzählungen. Aus dem ursprünglichen Zweck des Werkes, als Ratgeber für die jungen Fürsten zu dienen, entwickelte sich später ein didaktisches Lesebuch für die indischen Schulen. Allerdings besteht kein Zweifel, dass die berühmteste und die umfangreichste Erzählungssammlung das arabische *Tausend und eine Nacht* ist, deren Entstehungszeit nicht genau datiert ist. Ihre gegenwärtige Fassung beruht auf mündlich tradierten Geschichten, die zwischen dem 8. Jahrhundert und dem 12. Jahrhundert aufgeschrieben und im Jahr 1704 von Antoine Galland ins Französische übersetzt wurden (vgl. AARNE 1913: 1-9).

Im 16. und 17. Jahrhundert entstanden Märchen in gedruckter Form. In Europa wurden zwei italienische Sammlungen publiziert, G. F. Straparolas *Dreizehn ergötzliche Nächte* und Giambattista Basiles *Pentamerone*, die die Märchen und Erzählungen ebenfalls aus dem Volksmund übernahmen (vgl. LÜTHI 1962: 14-15).

Laut Stromšík (1988: 278) begann das Märchen um das Jahr 1700 als „gepflegte literarische Gattung“ betrachtet zu werden. „Tři následující století vymezují přibližně i tři dost odlišné fáze, v nichž se pohádka proměňovala a diferencovala v nových podobách, s novými funkcemi a pro nové publikum.“³

Im Jahre 1697 veröffentlichte Charles Perrault nach der mündlichen Überlieferung die Volksmärchensammlung *Contes de ma mère l'Oye* mit acht Märchen, wie zum Beispiel „Rotkäppchen“, „Der gestiefelte Kater“ und „Dornröschen“. Mit dieser Sammlung erzielte er einen großen Erfolg, und seit dieser Zeit entstand eine große Menge von mehr oder weniger hochwertigen Märchen, primär mit Zauberelementen und Feen⁴, Figuren, die die Märchen im 18. Jahrhundert beherrschten. Hier ist als umfangreichste französische Sammlung *Le Cabinet des Fées* aus den Jahren 1785-1789 bekannt. Nach Deutschland

³ Die drei folgenden Jahrhunderte grenzen drei differente Phasen ab, in denen sich das Märchen in neuen Formen und mit neuen Funktionen für das neue Publikum verwandelte und differenzierte (Übersetzung von E.Z.).

⁴ „Von hier die Bezeichnung „conte de fées“ – Erzählung über Feen; heutzutage bezeichnet dies die französischen Märchen (STROMŠÍK 1988: 278).

kamen die Märchen mit dieser Thematik jedoch erst später und werden als „Blaue Bibliothek“⁵ bezeichnet (vgl. LÜTHI 1962: 48-50).

In der Aufklärung wandelten sich die Feen- und orientalistischen Märchen laut Stromšík (vgl. 1988: 278) in eine exotische, abenteuerliche und amüsante Literatur, die sich auf der einen Seite ironisch und naiv präsentierte, aber auf der anderen Seite Moralität einforderte.

Zur vollwertigen literarischen Gattung ist das Märchen Anfang des 19. Jahrhunderts in der Romantik, primär in Deutschland, geworden. In der Romantik hob man die Volkspoesie „jako zdroj veškeré kultury národa“⁶ (STROMŠÍK 1988: 278) hervor. In dieser Zeit, genauer gesagt im Jahr 1812, wurde der erste Band der Volksmärchensammlung *Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm* und gleich im Jahr 1815 der zweite Band der gesammelten Märchentexte veröffentlicht. Nach Grimmschem Vorbild fing man an, auch die Märchen anderer Länder zu sammeln. Ab Mitte des 19. Jahrhunderts wurden Märchen immer mehr im Stil des bürgerlichen Biedermeier überarbeitet. Die Moral und das Idyll standen im Vordergrund und das Grausame und der Schrecken verloren an Bedeutung. Das Märchen verbindet sich mit der Vorstellung des mittelalterlichen Lebens. Es ist die mittelalterliche soziale Hierarchie, Szenerie, Architektur und Mode dargestellt, was sich auch in den Illustrationen der Märchen widerspiegelt (vgl. STROMŠÍK 1988: 279).

Im 20. Jahrhundert nahm das Märchen eine andere, moderne Form an. Es tendiert mehr zum Spiel und zum Humor als zur Moralität und mischt sich ganz frei mit den humoristischen und hauptsächlich mit den abenteuerlichen Genres. Laut Stromšík (vgl. 1988: 280) entstehen die so genannten „Märchen der dritten Generation“, die sich massenhaft verbreiteten und die alten Märchenmotive in die neuen Medien, wie Comic, Fernsehen und Film übertrugen. Um das Jahr 1926 kam aus Amerika Mickey Mouse von Walt Disney ins Kino, der diese neue Märchenepoche eröffnete und damit eine wichtige Ära für die Produktion des Trick- und Zeichenfilms einläutete. Heutzutage schließen die Märchen neben den klassischen auch die neuen Themen⁷ aus den Bereichen des modernen Lebens ein.

Laut Streit (vgl. 1992: 15-19) handelt es sich nicht mehr um Märchen, sondern um „Pseudomärchen“, die voll von knalligen Farben, Sensationen, Übertreibungen und Kitsch

⁵ „La Bibliothèque bleue“ (blaue Bibliothek) is the name given to the small chapbooks printed on blue paper and sold by itinerant vendors in France from the 17th until the early 19th centuries“ (SUSSMAN [www](#)). In Deutschland entsprechen ihnen die Volksbücher (vgl. WKIa [www](#)).

⁶ Als Quelle aller nationalen Kultur (Übersetzung E.Z.).

⁷ Z.B. Technik, Roboter, Alien

sind. Daran verdient hauptsächlich die Unterhaltungsindustrie, je faszinierender und spannender, desto größer ist der Absatz und mehr Geld lässt sich damit verdienen. Die Märchen sollten die Kinderphantasie formen, aber solche Pseudomärchen deformieren sie und überdies wirken sie sich negativ auf die kindliche Psyche und Sensibilität aus.

1.3 Märchenforschung

Im 19. Jahrhundert, nach der Veröffentlichung der Sammlung *Kinder- und Hausmärchen* der Gebrüder Grimm, erhob sich die Frage nach dem Ursprung der Märchen und wieso ähnliche Märchen in verschiedenen Ländern vorkommen. Gerade die Brüder Grimm legten den Grund zur Märchenforschung und sie selbst formulierten unter anderen auch eine Theorie über den Ursprung der Märchen. Sie meinten, dass die Quelle der Märchen die alten arischen⁸ Mythen seien, die von den arischen Völkern stammen. Die Mythen zerfielen im Laufe der Zeit und aus ihren Resten bildeten sich die Märchen. Man bezeichnet dies als *arische Theorie*. Allerdings entwickelte Mitte des 19. Jahrhunderts Theodor Benfey eine neue *indische Theorie*, die sich gegen die Theorie der Grimms wandte. Benfey behauptete, dass sich die vom Buddhismus in Indien geprägten Märchen durch Übersetzungen in den islamischen Ländern und dann weiter in der übrigen Welt im 10. Jahrhundert verbreiteten und nationalisiert wurden (vgl. AARNE 1913: 1-5).

Im Gegensatz zu dieser Auffassung entstand die *anthropologische Theorie*. Ihre Vertreter E. B. Tylor und Andrew Lang meinten: „Da die ursprüngliche Denkart, der Glaube und die Phantasie bei allen Völkern sehr ähnlich sind, folgt daraus, dass in verschiedenen Gegenden selbständig ähnliche Märchen entstanden sind“ (AARNE 1913: 6). Darin sehen sie die Erklärung, warum die Märchen bei verschiedenen Völkern übereinstimmen.

Dagegen propagierte der Vertreter der finnischen Schule Antti Aarne eine geographisch-historische Methode. Er hatte vor, die ursprüngliche Form, von der alle Märchenabänderungen stammen, durch den Vergleich der einzelnen Märchenfassungen zu finden. Obwohl diese Methode und vor allem die Kriterien des Vergleichs ungenau und widersprüchlich waren, verlor sie ihren Wert nicht (vgl. LÜTHI 1962: 68-69).

Alle diese Theorien wurden durch triftige Argumente und Einwände entkräftet. Die Forschung bewies, dass die Märchen nicht nur von indogermanischen Völkern geschaffen wurden und dass nicht nur in Indien, sondern auch in anderen Ländern Märchen

⁸ Arisch = indogermanisch, indoeuropäisch.

entstanden. Daneben ist es unwahrscheinlich, dass kurze oder auch komplizierte Märchen in gleicher Zusammensetzung mit übereinstimmenden Details mehr als einmal, zum Beispiel sowohl in Indien als auch in Norwegen, entstanden (vgl. AARNE 1913: 7-9). Auch die nachfolgenden Forscher brachten nur weitere Hypothesen, aber keine Antwort auf die Frage nach dem Ursprung der Märchen. Trotz der Menge der Methoden und Theorien bleiben die Urform, die Verbreitungswege und der ursprüngliche Entstehungsort bis heute ungeklärt (vgl. LÜTHI 1962: 72).

Märchenforschung widmet sich aber auch der Untersuchung der Märchen aus der Sicht ihrer Motive, ihres Inhalts und der Struktur und bemüht sich um Klassifizierung und Systematik dieses umfangreichen Materials. Allerdings ist das Einordnen eines Märchens in eine Kategorie (zum Beispiel Tiermärchen oder Zaubermärchen) kompliziert und letztlich nicht möglich, weil ein Märchen beide Elemente enthalten kann und so stößt man auf das Problem, welches Element für die Klassifizierung entscheidend ist (vgl. PROPP 2008: 17-19).

Viele Forscher versuchten im Laufe der Geschichte eine einheitliche Klassifizierung zu schaffen. Eine der bedeutenden Klassifizierungen war das Typenverzeichnis von Antti Aarne. Er katalogisierte die einzelnen Sujets, die er als Typen bezeichnete und nummerierte sie. Dieses Typenverzeichnis war eher ein praktisches Handbuch für die Forscher als eine wissenschaftliche Klassifikation (vgl. PROPP 2008: 17-20). Später revidierte und erweiterte Stith Thompson (1960: 4) das Verzeichnis, das heutzutage als *Aarne-Thompson-Index* bekannt ist.

Was die Klassifikation der Märchen betrifft, teilte Aarne die Märchen in drei Gruppen: Tiermärchen, eigentliche Märchen und Anekdoten und ihre jeweiligen Untergruppen. Kritik an diesem Verzeichnis kam von Propp, der die oberflächliche Klassifikation der Sujets kritisierte (vgl. ŠMAHELOVÁ 2008: 320). Trotzdem stellt Aarnes Typenverzeichnis der Märchen einen Höhepunkt in der Märchenforschung dar. Große Bedeutung für die Märchenforschung erlangen auch die *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm* von Bolte und Polívka, die zwischen den Jahren 1913-1918 in Leipzig entstanden. Sie führten zu jedem Märchen seine Varianten aus der ganzen Welt an, das ganze Werk enthält ca. 1200 Titel (vgl. PROPP 2008: 13).

In den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts unternahm Vladimir J. Propp seine strukturalistische Analyse der Märchen. Er führte einen Vergleich der russischen Märchen nach ihren Sujets durch. Sein Ergebnis ist die so genannte Morphologie, also die Beschreibung der Märchen nach ihren Bestandteilen und nach den Beziehungen einzelner

Teile zu einander oder zum Ganzen. Außerdem entdeckte er 31 Funktionen der Zaubermärchen, die die Handlungsstruktur auch in den Märchen anderer Nationen bilden. Diese Funktionen wiederholen sich und kommen nicht alle immer vor, dennoch sind sie in der gleichen Reihenfolge in jedem Märchen zu finden (vgl. PROPP 2008: 25-56). Auch Propps Theorie wurde kritisiert, hauptsächlich von Claude Lévi-Strauss, zum Beispiel hinsichtlich der Oberflächlichkeit oder mangelnden Abstraktion (vgl. SCHNÖBEL 1995: 26-27).

Die Märchenforschung wurde auch im 21. Jahrhundert fortgesetzt. Im Jahr 2004 überarbeitete und ergänzte Hans Jörg Uther den Aarne-Thompson-Index und führte die neue Klassifikation Aarne-Thompson-Uther ein (vgl. UTHER 2004: 8). Daneben überschneidet sich die Märchenforschung auch mit anderen wissenschaftlichen Bereichen, wie zum Beispiel der Psychologie oder der Volkskunde.

2. Europäische Volksmärchen

2.1 Geschichte der europäischen Volksmärchen

Die Wurzeln der Volksmärchen liegen weit in der Vergangenheit und sind so alt wie die Menschheit selbst. Das Volksmärchen ist die traditionelle Form der Märchen, die gemeinsam mit ihren Erzählvariationen unter den Völkern in der mündlichen Überlieferung existierte. Daneben stellt das Volksmärchen keinen Anspruch auf Autorenschaft. Zur Veränderung in der Überlieferung der Volksmärchen kam es mit der Erfindung des Buchdrucks im 15. Jahrhundert. Man begann die Volksmärchen zu sammeln und zu drucken. Jedoch trug neben den Märchenaufzeichnungen diese Buchkultur zum Niedergang der mündlichen Überlieferung bei und ersetzte die traditionelle „von Generation zu Generation, von Erzähler zu Erzähler überlieferten Märchen“ (LÜTHI 1962: 51).

Die älteste europäische Volksmärchensammlung gab im 16. Jahrhundert Giovanni Francesco Straparola heraus. Dann folgte eine Welle von Volksmärchensammlungen⁹ in ganz Europa, die ihren Höhepunkt im 19. Jahrhundert mit Anbruch der Romantik erreichte. Aber hier stößt man auf ein Problem. Die Sammler bearbeiteten und vermischten die Märchenvarianten, um die „Höchstform“ zu erreichen. So stellt sich die Frage, ob es noch möglich ist, weiter über Volksmärchen als solche zu sprechen. In dieser Richtung fragte Lüthi (vgl. 1947: 100), ob man diese bearbeiteten Formen noch Volksmärchen oder eher „Buchmärchen“ nennen sollte. Er spricht über das „Buchmärchen“ als über „ein gehobenes Volksmärchen gewissermaßen, das sich von dem frei fabulierenden ‚Kunstmärchen‘ deutlich unterscheidet“ (LÜTHI 1947: 100)¹⁰, und betrachtete sie nicht als vollwertige Vertreter der Volksmärchen.

Dennoch werde ich im vollen Bewusstsein dieser Problematik in dieser Arbeit weiter den Begriff „Volksmärchen“ für die Volksmärchensammlungen verwenden, damit es in den folgenden Kapiteln zu keinem Missverständnis kommt und der Unterschied zu den Kunstmärchen deutlicher bleibt. Die einfache Bezeichnung „Märchen“ wäre irreführend, weil sich das Märchen entwickelte, sich veränderte und heutzutage weite Bereiche einschließt und die Wesenszüge der Märchen des 19. Jahrhunderts oftmals nicht mehr gelten.

⁹ Siehe das Kap. 1.2. Geschichte der Märchen.

¹⁰ Paraphrasiert nach BIERINGER-EYSEN, Jürgen 1953: ohne Seitenanzahl.

2.2 Wesenszüge der europäischen Volksmärchen

2.2.1 Eindimensionalität

Eines der Merkmale der Märchen ist die Eindimensionalität. Es wimmelt von Hexen, Feen, Zwergen, Riesen und vielen anderen merkwürdigen Gestalten, die sich als aus einer anderen Welt“, also als „Jenseitige“ bezeichnen können. Im Märchen stehen Jenseitiges und Diesseitiges nebeneinander. Außerdem treffen den Menschen sprechende Tiere, die ihnen oft helfen, oder alte unbekannte Frauen, die ihnen einen wichtigen Ratschlag geben. Niemand wundert sich, geschweige fürchtet sich. „Der Märchendiesseitige hat nicht das Gefühl, im Jenseitigen einer anderen Dimension zu begegnen“ (LÜTHI 1947: 12).

In Märchen begegnet man in Bezug auf das Übersinnliche keiner Angst oder Neugierde und wenn der Märchenheld ein Zaubergeschenk bekommt, probiert er es nicht, er ist nicht neugierig, wartet vielmehr und verwendet es, ohne an seiner Wirkung zu zweifeln, zur rechten Zeit. Worauf der Märchenheld trifft, ist die profane Angst, zum Beispiel Angst vor menschlichem Bösen wie es beispielsweise Räuber verkörpern. Alles scheint zur selben Dimension zu gehören und dem Helden und auch dem Leser fehlt das Gefühl für das Merkwürdige, denn der Leser identifiziert sich mit dem Helden (vgl. LÜTHI 1947: 8-12).

2.2.2 Darstellung der Dinge, Welt, Zeit und Menschen

Alles in Märchen – Figuren, Dinge, Umwelt, Innenwelt – ist nur flächenhaft beschrieben und ohne Beziehung zur Zeit. Das Märchen verzichtet auf die nähere Beschreibung und umständliche Schilderung, sondern nennt nur die Sachverhalte. Was für ein Märchen typisch ist, sind die flächenhaften Dinge. Es neigt dazu, Dinge und auch Lebewesen „zu metallisieren und zu mineralisieren“. Das bedeutet, dass Städte, Schlösser, Schlüssel, Obst, aber auch Menschen, Tiere, Körperteile als golden, kupfern, eisern, steinern usw. erscheinen. Die Dinge, die in Märchen vorkommen, sind Sachen des nicht-täglichen Gebrauchs, wie Feder, Ring, Schwert. Sie unterliegen keiner Veränderung und sie sind nur für besondere Zwecke oder Situationen bestimmt (vgl. LÜTHI 1947: 13-28).

Menschen sind auch flächenhaft dargestellt, ohne Körperlichkeit und Innenwelt. Wenn ein Märchen von einem kranken Mädchen erzählt, erwähnt es nicht, unter welcher konkreten Krankheit es leidet oder welche Wirkung diese hat. Dasselbe gilt auch bei der Beschreibung der Empfindungen, Beziehungen oder für den Schmerz. Wenn die

Märchenfigur verletzt ist, sich zum Beispiel selbst in die Hand schneidet, spritzt kein Blut und sie äußert kein physisches Leiden. Alles, was der Held tut, tut er ruhig, kühl und mit Sicherheit. Er kennt Liebe, Ärger, Heirat aber nicht im Sinne der tiefen Gefühle (LÜTHI vgl. 1947: 14). Lüthi (vgl. 1947: 14-19) sagt, dass es so aussieht, als ob „die Märchengestalten Papierfiguren wären“. Der Held äußert physische oder psychische Empfindungen nur wenn es für die weitere Handlung wichtig ist. Die Märchenfiguren verfügen nicht über eine Innenwelt wie die Menschen.

Auch in der Beschreibung der Welt und der Zeit ist das Märchen schlicht. Das ist gleich am Anfang des Märchens sichtbar. „Es war einmal; vor langen langen Zeiten; hinter den sieben Bergen lebten, eines Tages...“. Das Märchen erzählt nichts von dem Land, der Stadt, dem Dorf oder der Gegend, geschweige denn von ihren Namen. Der Held wandert irgendwohin ans Ende der Welt und wie lange alles dauert, weiß man nicht. Die Orts- und Zeitangaben werden meist ganz weggelassen (vgl. KLOTZ 1985: 11).

Die Zeit spielt in den Märchen keine wesentliche Rolle. Die Jungen sind immer jung und die Alten immer alt. Auch wenn Dornröschen hundert Jahre schläft, erwacht sie nicht als alte Dame, sondern bleibt jung oder erscheint noch jünger als vorher. Ebenso laufen alle Formveränderungen schnell und überraschend ab. „Die Zeit ist eine Funktion des seelischen Erlebens“ (LÜTHI 1947: 22). Und weil die Märchenfiguren ohne Innenwelt sind, fehlt im Märchen auch die Dimension der Zeit (vgl. LÜTHI 1947: 20).

2.2.3 Märchenheld und Märchenfiguren

Im Mittelpunkt des Märchens steht ein Held. Ob es sich öfter um eine Heldin oder einen Helden handelt, ist fraglich. Lüthi (vgl. 1973: 103) bemerkt, dass vor allem die Hauptfiguren der Brüder Grimm oft weiblichen Geschlechts sind. Zum Beispiel Aschenputtel, Schneewittchen, Rotkäppchen und andere. Allerdings muss diese Aussage nicht für andere Volksmärchen gelten und man darf sie deshalb nicht pauschalisieren, auch weil Lüthi oft vorgeworfen wurde, er gehe „zu sehr von einem literarisch geformten Typus“ (MOSER 1967: 271) des Grimmschen Volksmärchens aus.

Egal ob es sich um einen Helden oder um eine Heldin handelt, treten im Märchen verschiedene Typen auf: Dulder, Rätsellöser, Faulpelzen, Drachentöter, Dümmlinge, solche, die viel zu erdulden haben und andere, die jene unterdrücken – sie alle gehören den unterschiedlichsten Gesellschaftsschichten der diesseitigen Welt an. Aber die Heldin oder der Held ist immer auf dem richtigen Weg, trifft die richtige Wahl und sie haben das Glück

auf ihrer Seite. Der Held vertritt keine Persönlichkeit, sondern er wird nur allgemein behandelt. Er kann namenlos sein oder trägt verbreitete Namen wie zum Beispiel Hans oder Iwan (vgl. LÜTHI 1962: 29-30).

Lüthi (vgl. 1973: 108) behauptet, dass der Held oft ein Wanderer ist. Er geht allein in die Welt, weil die Eltern zu arm sind oder er Sehnsucht nach der Ferne bekommt. Auf seinem Weg trifft er die Jenseitigen, die ihm meistens helfen, eine Aufgabe zu erfüllen. Er ist als der einzige Richtigste stilisiert, der es schaffen kann und zum Schluss bekommt er eine Belohnung.

Was für die Märchenfiguren typisch ist, ist die so genannte „Verwandlungsfähigkeit der Menschen“, aus einem armen Mädchen wird eine verlorene Königstochter, aus einem Dummling wird der Klügste, aus der Kröte ein Junge (vgl. LÜTHI 1973: 106). Außerdem besetzt jede Märchenfigur eine der folgenden Rollen: Auftraggeber, Helfer (oft Jenseitige oder Tiere), Kontrastfiguren (neidische Geschwister), Schädiger/Gegner und „gewonnene“ Personen (Braut, Prinzessin)/Dinge. Sie tragen häufig keine Namen und teilen sich in die Kontrastgruppen: Gute vs. Böse (vgl. LÜTHI 1962: 29-30). Allgemein gilt, dass die Armen, die Guten den sozialen Aufstieg erreichen und die Reichen und die Bösen in Armut fallen. Dies nennt Volker Klotz (1985: 17): „Tugendsystem. Die Guten werden belohnt, die Bösen werden bestraft.“

3. Europäische Kunstmärchen

3.1 Definition

Laut Mathias Mayer und Jens Tismar (vgl. 2003: 2-17) waren Kunstmärchen schon in der Antike bekannt. Dennoch betrachteten sie Giambattista Basile wegen seiner „eigenartigen Erzählweise“¹¹ als den ersten Autor der europäischen Kunstmärchen. Das steigende Interesse an Märchen im 18. und später im 19. Jahrhundert regte zur klaren Unterscheidung in Volksmärchen und Kunstmärchen an.

Es stellt sich aber die Frage, was eigentlich ein Kunstmärchen ist. Diese Bezeichnung ist oftmals irreführend und kann etwas Künstliches, Nachgemachtes nahelegen, wie es sich manchmal in der Gestaltung der Kunstmärchen zeigt (vgl. KLOTZ 1985: 7-8).

Bis heute gibt es zahlreiche Versuche, das Kunstmärchen zu definieren. Einer von ihnen lautet: „[Unter] Kunstmärchen [ist] eine Gattung von Märchenerzählung zu verstehen, die im Unterschied zu Volksmärchen nicht in mündlicher Überlieferung anonym tradiert, sondern als individuelle Erfindung eines bestimmten, namentlich bekannten Autors meist schriftlich festgehalten und verbreitet werden“ (MAYER/TISMAR 2003: 1, zit. nach HASSELBLATT 1956: 134 f.). Daneben bemühte sich Paul-W. Wühlrl (vgl. 1984: 16-17) die Gattungsmerkmale des Kunstmärchens zusammenzufassen, in denen sich auch die Unterschiede zu den Volksmärchen verdeutlichen.

- (1) Das Kunstmärchen entwickelt die einfachen Formen des Volksmärchens weiter, wobei die Figuren die Innenwelt gewinnen und die Erzählung literarisiert ist.
- (2) Seine Botschaft versteckt das Kunstmärchen in Rätseln, Chiffren, Metaphern oder Allegorien. Es überschreitet die Gattungsgrenzen und geht von einem Erzählstil zu einem anderen über.
- (3) Zwar stellt das Kunstmärchen hohe Ansprüche an seine Leser, aber es ist kein „l’art pour l’art“, es kann auch die Wirklichkeit im Scherz zeigen.
- (4) Das Gute wird nicht belohnt und das Böse nicht bestraft wie im Volksmärchen. Es endet nicht immer glücklich. Es spiegelt mehr „Sozialgeschichte“.

Trotz dieser klaren und eindeutigen Abgrenzung des Kunstmärchens begegnet man seiner Eigenständigkeit als einer literarischen Gattung mit Skepsis, denn es ist oft nur als bloße Ableitung von Volksmärchen bezeichnet worden. Allerdings erklärt Klotz (vgl. 1985: 8-9) diese Behauptung für falsch, indem er sagt, dass das Volksmärchen nur ein „Orientierungsmuster“ ist, auf das sich das Kunstmärchen bezieht. Dieses

¹¹ Siehe das Kap. 1.2 Geschichte des Märchens.

Orientierungsmuster formuliert er als „Vorstellungsbild“ der Autoren, das sie beim Schaffen ihrer Kunstmärchen beeinflusst und ihnen „das gemeinsame Gepräge“ gibt. Er betrachtet zwar das Kunstmärchen wegen seiner Merkmale eines „auswärtigen Orientierungsmusters“ nicht als eigenständig, aber er erkennt es als „eigenartig“¹² an.

Max Lüthi (vgl. 1962: 5) sieht das Kunstmärchen als schriftlich fixierte „Individualliteratur“, also als das Werk eines konkreten Dichters oder Schriftstellers, das sich von dem Volksmärchen unterscheidet. Es bezeichnet es sowohl als „künstlerische Leistung von hohem Rang“ als auch als „einfältige Erfindung einer Phantasie“, wobei der Schriftsteller sich an das Erzählschema des Volksmärchens hält oder frei phantasierend erzählen kann. Die Vorstellungen des Wunderbaren oder Unwirklichen bleiben auf jeden Fall mit dem Märchen verbunden.

Selbstverständlich bezieht sich das Kunstmärchen zum Teil auf die Volksmärchen, aber dies darf nicht als „allgemeingültige Definition“ der Kunstmärchen betrachtet werden, wie Hans-Heino Ewers meinte. Er hält die Kunstmärchen für moderne Erzählungen, und die Volksmärchen dienten ihnen nur als „Stoffreservoir“ (vgl. MAYER/TISMAR 2003: 3)¹³. Deshalb ist jedes Kunstmärchen je nach Autor unterschiedlich. Diese Betrachtung kann man mit dem Zitat von Mayer und Tismar (2003: 6) abschließen. „[Das] Kunstmärchen [hat] sich als eigenständig, modern und selbstbewußt[!] (Metamärchen) herausgestellt.“

3.2 Wesenszüge der europäischen Kunstmärchen

3.2.1 Darstellung der Dinge und der Welt

Kunstmärchen sind örtlich und zeitlich fixiert und die Welt bekommt Räumlichkeit. Länder, Städte, Dörfer, Flüsse wirken nicht so abstrakt wie im Volksmärchen und haben eigene Namen. Allerdings ist die Eindimensionalität nicht ganz realisiert. Auf der einen Seite befindet sich zwischen der diesseitigen Welt und der jenseitigen Welt das Zwischenreich, aus dem „die Wunderbaren“ heraussteigen, aber auf der anderen Seite sind die Jenseitigen immer ein Teil derselben Dimension, sie verbergen sich oft in Wäldern, alten Burgen oder Bergwerken.

¹² „[Kunstmärchen] ist nicht eigenständig, weil [es] von Merkmalen eines auswärtigen Orientierungsmusters abhängt. Aber [es] ist eigenartig, mithin abgrenzbar von andern Gattungen, weil [es] auf eigenartige Weise mit jenen auswärtigen Merkmalen umgeht“ (KLOTZ 1985: 9).

¹³ Paraphrasiert nach EWERS, Hans-Heino 1987: 645-678.

Was die Requisiten und Dinge betrifft, weisen die Kunstmärchen größere Vielfalt auf: von magischen Kristallen, fliegenden Teppichen über Goldesel und unerschöpfliche Nahrungsquellen bis hin zum Wasser des Lebens. Die meistens Motive stammen aus orientalischen und europäischen Volksmärchen und wurden ins Kunstmärchen übernommen (vgl. WÜHRL 1984: 28-30).

3.2.2 Der Held des Kunstmärchens und andere Figuren

Der „Idealtypus des Helden“, der in europäischen Volksmärchen erscheint, ist im Kunstmärchen ganz anders dargestellt. Die Helden erhalten sowohl Namen, Plastizität und Individualität als auch eine „Innenwelt“, einen Charakter. Hugo Moser (vgl. 1967: 271) spricht im Zusammenhang damit von einer „Psychologisierung“ der Helden. Sie äußern Gefühle und Zweifel und noch dazu handeln sie aus ihrem eigenen Willen heraus. Sie sind nicht nur leere Handlungsträger wie die Figuren der Volksmärchen. Im Kunstmärchen treten sehr unterschiedliche Typen von Helden auf. Meistens handelt es um die „offene Figur“ eines jungen Mannes, der sowohl in die Welt oder Unterwelt als auch in sein Inneres auf der Suche nach der Erkenntnis seines Ichs wandert (vgl. WÜHRL 1984: 31-32).

Wühl (vgl. 1984: 32) weist darauf hin, dass die Entstehungszeit des Kunstmärchens einen Einfluss darauf hat, welche Rolle ein Held spielt und führt dafür einige Beispiele an. Während im Rokoko Prinzen und Prinzessinnen, Edelleute oder auch ein verkleideter König als Bauer erscheinen, zeigt die Romantik vor allem Helden bürgerlicher Abstammung, wie zum Beispiel Studenten, Verkäufer, Handwerker oder Jäger usw.

In den Rollen der Bösen kommt, neben Hexen und Zauberern, häufig ein Teufel vor. Er tritt als ein Mann in bürgerlicher Kleidung, oder im grünen Jägerkostüm auf, immer bereit, Geld zu leihen und mit dem Helden einen für diesen ungünstigen Vertrag abzuschließen. Auch die Figuren des Adels – König, Königin und Kaiser, Kaiserin – erscheinen im Kunstmärchen, jedoch werden sie mitunter karikiert. Anderes als im Volksmärchen stößt man im Kunstmärchen nur selten auf Tierhelfer (vgl. WÜHRL 1984: 31-32).

4. Analyse der Kinderfiguren

Dieses Kapitel konzentriert sich auf die ausführlichere Untersuchung der Märchen und bildet den Hauptkern dieser Arbeit. Die Methode der Arbeit beruht auf der Analyse der Figuren der Kinder in den ausgesuchten Volks- und Kunstmärchen. Wegen des Umfangs des Themas – wie schon in der Einleitung erwähnt wurde – konzentriert sich die Auswahl der Märchen auf Europa, konkret auf den deutschsprachigen Raum des 19. Jahrhunderts, denn gerade hier entstanden in der Zeit der Romantik die bekannten Märchensammlungen und einige Kunstmärchen.

Bei der Analyse repräsentiert „Marienkind“ aus der berühmten Märchensammlung der Brüder Grimm *Kinder- und Hausmärchen* die Volksmärchen. Bei „Marienkind“ handelt es sich um ein armes Mädchen, das von der Jungfrau Maria in den Himmel aufgenommen wird, wo es jedoch das dreizehnte Zimmer nicht betreten darf. Aber das Mädchen bricht Marias Verbot und belügt sie außerdem; deshalb wird es zur Strafe zurück auf die Erde hinuntergestürzt, wo es seine Sünde nicht bereut und sich deshalb seine Strafe fortsetzt.

Als Vertreter für die Kunstmärchen steht „Zwerg Nase“ von Wilhelm Hauff aus dem *Märchenalmanach für Söhne und Töchter gebildeter Stände auf das Jahr 1827* (SCHNEIDER 1983: 487). Das Kunstmärchen „Zwerg Nase“ erzählt von einem Jungen Jakob, der eine böse Fee beschimpft und deshalb zur Strafe in einen hässlichen Zwerg verzaubert wird. Die weiteren verwendeten Beispiele der Märchen, die die Analyse ergänzen, stammen aus der Volksmärchensammlung *Kinder- und Hausmärchen* (GRIMM 1984) und den Sammlungen von Kunstmärchen *Undine. Kunstmärchen von Wieland bis Storm* (SCHNEIDER 1983) und *Die Zauberei im Herbst. Die Kunstmärchen der deutschen Romantik* (THERESE 1986).

4.1 Beschreibung des Äußeren der Kinder

Am Anfang der Analyse steht die Beschreibung des Äußeren der Kinder, die in diesen beiden Märchen die Hauptprotagonisten darstellen. Dabei richtet sich die Aufmerksamkeit auf ihre Namen, ihr Aussehen und im Folgenden auf ihr Alter.

Zunächst werden die Namen der Kinder betrachtet. In den meisten Märchen der Sammlung *Kinder- und Hausmärchen* tragen die Kinder keine Namen, es sei denn, sie spielen die Hauptrolle. Sie sind nur als „das Mädchen“, „der Junge“, „die Tochter“ oder „der Sohn“ benannt. Der Hauptheld jedoch besitzt einen konkreten Namen, der oft gleich im Titel des Märchens steht. Dieser Name wird aber häufig in der gesamten Erzählung

nicht wieder erwähnt, was beim Leser die irrtümliche Vorstellung der Namenlosigkeit bei den Kinderprotagonisten weckt. Dies wird auch in dem Beispiel-Volksmärchen deutlich. Obwohl der Titel des Volksmärchens „Marienkind“ lautet, wird das Mädchen im ganzen Märchen keinmal so genannt. Es findet sich nur als „Mädchen“ oder „Königin“. Dass das Mädchen Marienkind¹⁴ genannt werden könnte, folgt aus der ganzen Geschichte, insofern als das Mädchen von der Jungfrau Maria in den Himmel aufgenommen wurde und es damit zu Marias Kind geworden ist.

In den Volksmärchen kommen neben weit verbreiteten Namen wie Iwan, Hans¹⁵ auch ungewöhnliche Namen vor, die meistens aufgrund eines Vergleichs oder einer Eigenschaft entstanden sind. So ist es beispielsweise im Falle von „Schneewittchen“ (KHM 53), dessen Name sich von der Analogie zu weißem Schnee¹⁶ ableitet, oder bei Aschenputtel¹⁷ (KHM 21), dessen Name beschreibt, wie das Mädchen aussieht.

Dass die Kinder nicht immer einen gewöhnlichen Namen besitzen, sondern, dass sie auch nach ihren Eigenschaften oder ihrem Aussehen benannt sind, betrifft nicht nur die Volksmärchen, sondern teilweise auch die Kunstmärchen. Allgemein gilt, dass die Verwendung der Namen für die Figuren der Kunstmärchen – gleichgültig ob es sich um einen Haupthelden handelt oder nicht – selbstverständlicher ist als für Protagonisten der Volksmärchen und sich damit von ihnen unterscheiden. Jedoch sind die Namen in den Kunstmärchen meist keine alltäglichen. Deshalb erscheinen neben den klassischen Namen für die Kinder wie Maria, Andreas auch die Verballhornungen wie Prinzessin Pirlipat (vgl. HOFFMANN 1986: 293) oder Onomatopöien wie bei den Söhnen Piffpaff und Trilltrall¹⁸ (vgl. BRENTANO 1986: 79). Ebenfalls ist die Benennung der Kinder auf Grund des Aussehens wie bei den Volksmärchen keine Ausnahme. Das zeigt auch das Beispiel-Kunstmärchen „Zwerg Nase“. Auf der einen Seite hat der Junge den eigenen, bürgerlichen Namen Jakob, aber auf der anderen Seite bekommt er nach der Verzauberung in den Zwerg den neuen Namen „Zwerg Nase“ nach seiner langen Nase und seinem zwerghaften Wuchs. Kerners „Goldener“ (vgl. 1983: 239) ist ebenso ein Beispiel für diesen Fall. Ein Junge bekam den Namen nach seinen Haaren wie Gold.

Zu der äußeren Charakteristik der Kinder gehören zugleich ihr Aussehen und ihr Alter. Marienkind und Jakob ist gemeinsam, dass beide als schöne oder sogar wunderschöne und

¹⁴ Im folgenden Teil der Arbeit werden wir das Mädchen als „Marienkind“ benennen.

¹⁵ Siehe das Kap. 2.2.3 Märchenheld und Märchenfiguren.

¹⁶ „[E]in Töchterlein, das war so weiß wie Schnee, so rot wie Blut und so schwarzhaarig wie Ebenholz und ward darum das Schneewittchen (Schneeweißchen) genannt“ (GRIMM 1984: 241).

¹⁷ „Und weil es darum immer staubig und schmutzig aussah, nannten sie es Aschenputtel“ (GRIMM 1984: 111).

¹⁸ Die Namen der Söhne.

auch gesunde Kinder beschrieben werden. Andererseits besteht zwischen ihnen ein Unterschied. Im Kunstmärchen sind die Kinder meistens realistischer beschrieben als im Volksmärchen. Während Jakob als normaler, wohlgestalteter Junge beschrieben wird, hat Marienkind lange goldene Haare, was unrealistisch und eher phantastisch wirkt. Dass das Volksmärchen oftmals eine Vorliebe für die Metallisierung der Körperteile hat, spiegelt sich gerade in der Figur von Marienkind wider. Wenn allerdings goldene Haare im Kunstmärchen erscheinen, stellen sie nicht wirklich Haare aus Gold vor, sondern symbolisieren eher blonde, helle Haare. Der Ausdruck wird hier also als erkennbare Metapher verwendet.

Was das Alter betrifft, treten sowohl Marienkind als auch Jakob am Anfang als kleine Kinder auf. Marienkind ist nur drei Jahre alt und Jakob ist acht. Während man die Entwicklung von Jakobs Leben im Laufe der Geschichte kontinuierlich nennen kann, scheint es, als ob die Entwicklung von Marienkind's Leben nach dem vierzehnten Jahr anhalten würde und sie auf der gleichen Entwicklungsstufe einige Jahre stehen bliebe, ohne dass sie altert.

Die unten stehenden Grafiken machen diese Unterschiede deutlich; beide beginnen am Punkt Null – mit der Geburt. Die Grafik 1 veranschaulicht Jakobs Altersentwicklung. Jakob wird am Anfang der Geschichte als achtjähriger Junge beschrieben. Mit zwölf Jahren trifft er die böse Fee auf dem Markt und ist sieben Jahre lang bei ihr eingesperrt. Nach diesen sieben Jahren flieht er – also mit neunzehn beziehungsweise zwanzig Jahren – und arbeitet dann noch zwei Jahre im Palast als Koch. Nach all diesen Ereignissen kehrt er als schöner junger zweiundzwanzigjähriger Mann nach Hause zurück. Wie die Graphik 1 deutlich illustriert, vergeht die Zeit direkt proportional zum Älterwerden des Kindes.

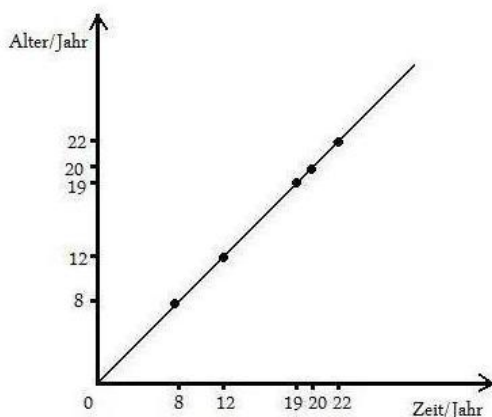


Abb.1: Jakobs Altersentwicklung

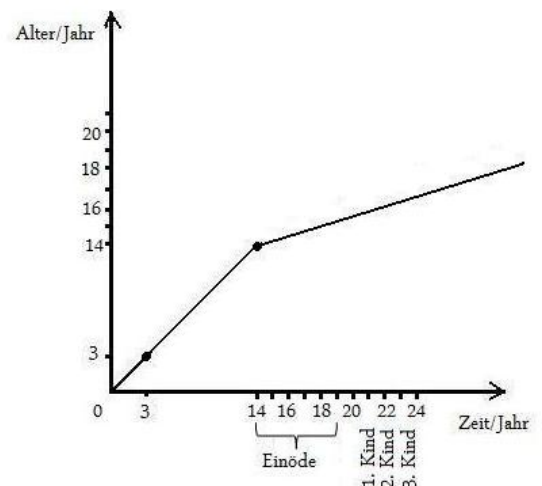


Abb.2: Marienkind's Altersentwicklung

Im Fall von Marienkind kann man nicht das Gleiche behaupten. Im Vergleich zu Jakob zeigt die Grafik 2, dass Marienkind's Altersentwicklung ganz anders verläuft. Marienkind kommt mit drei Jahren in den Himmel. Seine Geschichte setzt sich zu dem Zeitpunkt fort, als es als vierzehnjähriges Mädchen von der Jungfrau Maria auf die Erde hinuntergestürzt wird. Aber hier endet die Beschreibung ihrer Altersentwicklung. Das Märchen erzählt, dass Marienkind eine nicht genannte Anzahl Jahre –beispielsweise fünf Jahre – in der Einöde lebt, wo es dann von einem König gefunden wird. Danach heiratet es und bekommt in den folgenden drei Jahren jeweils ein Kind. Es scheint, als ob die Zeit vergehe, aber Marienkind altert entweder sehr langsam oder gar nicht und die einzelnen Etappen seines Lebens (Reifezeit, Leben in einer Wildnis, Hochzeit, Geburt dreier Kinder usw.) spielen sich alle in einer Zeitspanne von drei oder vier Jahren ab. Im Gegensatz zur Grafik 1 weist die Grafik 2 eine gewisse Asymmetrie auf, weil Marienkind's Alter ungleichmäßig, der Zeit nicht entsprechend, steigt.

Im Zusammenhang dazu führt Lüthi (vgl. 1947: 20) als Beispiel das Volksmärchen „Dornröschen“ an, das noch deutlicher die mangelnde Übereinstimmung von der Altersentwicklung und vergangener Zeit darstellt. Wie schon im Kapitel 2.2.2 gesagt wurde, schläft Dornröschen hundert Jahre und es erwacht nach dieser langen Zeit nicht als alte Frau, sondern als schönes junges Mädchen. In „Schneewittchen“ (KHM 54) und in anderen Volksmärchen lässt sich ebenfalls eine solche asymmetrische Darstellung der Zeit und des Alters beobachten.

Es sieht so aus, als ob nach der kontinuierlichen Entwicklung im Volksmärchen, die zuerst ähnlich wie bei Jakob im Kunstmärchen erscheint, eine bestimmte Grenze erreicht ist und sich die Altersentwicklung verlangsamt oder sogar ganz stoppt. Es scheint, als ob sich das Volksmärchen am Anfang bemüht, den Lebenslauf der Kinder ganz natürlich darzustellen, aber die Zeit in den Volksmärchen allmählich ihren Einfluss auf ihre Entwicklung verliert und sie immer jung bleiben. Sie sind in Jugend gefangen gehalten. Diese Beispiele beweisen klar Lüthi's Behauptung (vgl. 1947: 20)¹⁹, dass die Zeit im Volksmärchen im Gegensatz zum Kunstmärchen keine wesentliche Rolle spielt, was sich dann auch in der Darstellung der Kinder widerspiegelt.

¹⁹Siehe das Kap. 2.2.2 Darstellung der Dinge, Welt, Zeit und Menschen.

4.2 Lebensbedingungen

Die Bedingungen, unter denen die beiden Kinder leben, lassen sich als armselig bezeichnen. Marienkind wächst in einer sehr armen Holzhackerfamilie auf, in der oft nichts zu essen gibt, und ihm droht der Hungertod. Jakobs Familie wird auch als arm geschildert, aber ihre Armut ist im Vergleich zu der von Marienkind nicht so ausgeprägt, denn die Geschichte zeigt, dass sie zwar nicht genug Geld haben, aber dennoch nicht hungern. Für Marienkind kommt die Rettung durch die Jungfrau Maria. Dadurch verbessern sich seine Lebensbedingungen im Gegensatz zu Jakobs Leben von einem Extrem ins andere. Aus der Armut wird es direkt in den Himmel gehoben, wo es „Zuckerbrot“ isst und „süße Milch“ trinkt, und später wird es wieder aus dem Himmel in die Armut, in eine Wildnis hinuntergestürzt. Zum Schluss erlebt Marienkind wieder sozialen Aufstieg und Wohlstand im Königreich.

Jakobs Lebensbedingungen hingegen verändern sich nicht so stark. Aus der „normalen Familie“ kommt er zu der bösen Fee, bei der er weder unter Hungersnot, noch unter anderem Mangel leidet. Also verschlimmern sich seine Lebensbedingungen mit der Veränderung der Umgebung fast nicht. Am Ende erlebt aber auch er einen sozialen Aufstieg, indem er als prominenter Kochmeister bei einem Herzog beschäftigt wird und genug Geld verdient, was ihm ein zufriedenes Leben beschert.

Allgemein treten in den Volksmärchen sowohl arme Kinder als auch die Kinder aus reichen Familien auf. In Grimms Sammlung *Kinder- und Hausmärchen* zeigt sich, dass die Zahl der Märchen, in denen arme Kinder auftreten, der Zahl der Märchen mit Kindern königlicher Herkunft fast entspricht. Die armen Kinder stammen am häufigsten aus der Familie eines Bauern, Holzfällers, Anglers und anderer Handwerker, die auf dem Lande leben. Allerdings kommen nicht nur arme oder königliche Kinder in den Volksmärchen vor, sondern auch die Kinder der Mittelschicht, zum Beispiel aus der Familie eines Kaufmanns²⁰ oder eines Müllers.

Es gilt allgemein, dass die Kinder, die am Anfang arm oder unglücklich sind, einen sozialen Aufstieg erreichen oder dass sich mindestens ihre Lebensbedingungen verbessern, was dem guten Ende entspricht. Lüthis Äußerung (vgl. 1962: 29-30)²¹ über den sozialen Aufstieg der Figuren in den Volksmärchen betrifft ebenfalls die Kinderprotagonisten, die die Mehrheit der Haupthelden der Volksmärchen bilden.

²⁰ ZB. Der König vom goldenen Berg (GRIMM 1984: 408).

²¹ Siehe das Kap.2.2.3 Märchenheld und Märchenfiguren.

Die Ausgangsbedingungen für die Kinder in den Kunstmärchen des 19. Jahrhunderts sind ähnlich wie in den Volksmärchen. Einerseits zeigt sich auch die Polarität der Lebensbedingungen, denn die Kinder stammen sowohl aus den armen als auch aus den reichen Familien, andererseits ist ihre Herkunft vielfältiger als in den Volksmärchen, die sich in großem Maße entweder auf Bauern- oder königliche Familien beschränken, was eher der Vorstellung des mittelalterlichen²² Lebens und seiner sozialen Hierarchie entspricht. In den Kunstmärchen ist es möglich, neben den Prinzen und den Prinzessinnen beispielsweise Kinder eines Lehrers²³, Arztes²⁴ oder Glöckners²⁵ zu treffen. Im Gegensatz zum Volksmärchen gilt nicht, dass die armen Kinder immer am Ende reich sind oder einen sozialen Aufstieg erreichen. Die Kinder in den Kunstmärchen können auch schlecht enden.²⁶

4.3 Familiäre Konstellationen

Wie sich die Darstellung der Kinder in den Volks- und Kunstmärchen unterscheidet, zeigt sich ebenfalls in den familiären Konstellationen. Am Anfang stellt sich die Frage nach den Eltern der Kinder. Wie schon gesagt wurde, stammen sowohl Marienkind als auch Jakob aus armen Familien. Während man über Jakobs Eltern im Laufe der Geschichte weitere Informationen bekommt, erwähnt das Volksmärchen Marienkind's Eltern nur am Anfang. Bevor sich die Jungfrau Maria zu Marienkind's Mutter erklärt, lebt Marienkind in einer vollständigen Familie, mit eigener Mutter und eigenem Vater. Wenn auch diese Konstellation der Mutter-Vater-Kind-Familie typisch sowohl für die Kunstmärchen als auch für die Volksmärchen ist, kommen vor allem in den Volksmärchen häufig auch andere Situationen vor, wenn zum Beispiel an die Stelle des Vaters oder der Mutter eine böse Stiefmutter oder ein strenger König treten, beziehungsweise die Kinder nur von einem Elternteil erzogen werden oder sie als Waisen aufwachsen.

Was die Beschäftigung der Eltern im Volksmärchen betrifft, arbeitet in diesem Beispiel Marienkind's Vater im Wald als Holzhacker und bemüht sich, die arme Familie zu ernähren. Von der Beschäftigung seiner Mutter, aber auch über sie selbst erfährt man im Detail nichts. Die Rolle der Mutter steht meistens allgemein im Hintergrund der

²² Siehe das Kap. 1.2 Geschichte des Märchens, (vgl. STROMŠÍK 1988: 279).

²³ Z.B. Das Märchen vom Schulmeister Klopstock und seine fünf Söhne (BRENTANO 1986: 79).

²⁴ Z.B. Nussknacker und Mausekönig (HOFFMANN 1986: 293).

²⁵ Z.B. Mondkönigs Tochter (ARNIM 1983: 369-388).

²⁶ Z.B. Das Märchen vom Blanskywalde (HARTMANN 1983: 391-404); Die Elfen (THIECK 1986: 15).

Erzählung²⁷. In diesem Fall kann man voraussetzen, dass die Mutter sich wahrscheinlich um das kleine Marienkind kümmert.

Das Kunstmärchen „Zwerg Nase“ beschreibt die Beschäftigung beider Eltern genauer. Jakobs Mutter verkauft Gemüse auf dem Markt und sein Vater arbeitet als Schuster. In diesem, aber auch in den anderen Kunstmärchen des 19. Jahrhunderts setzen sich die Figuren der Mütter stärker durch. Sie verschwinden nicht gleich am Anfang der Erzählung, und am Ende tauchen sie wie in den Volksmärchen wieder auf, aber sie greifen durch ihre Äußerungen und Taten in die Handlung der Märchen ein. Es ist möglich, über sie mehr Informationen, wie zum Beispiel Name, Beschäftigung zu erfahren. Insgesamt meldet sich die Figur der Mutter „zu Wort“. Trotzdem bleibt aber die Hauptaufgabe der Mutter die Erziehung der Kinder und die Versorgung des Haushalts, was dem Alltagsleben im 19. Jahrhundert²⁸ entspricht, der Zeit, in der die genannten Kunstmärchen entstanden.

Trotz der Mannigfaltigkeit der Kunstmärchen lässt sich anmerken, dass in den beiden literarischen Gattungen bestimmte Stereotype vorherrschen. Die familiären Konstellationen dienen als Ausgangspunkt der Erzählung. Am Anfang der Märchen treten überwiegend die männlichen Figuren (Vater, Großvater, König) auf, die die Kinder zu einer Handlung anregen, beispielsweise ihnen eine Aufgabe geben. Die väterliche Autorität gilt als Grundstein der Familie sowohl in den Kunstmärchen als auch in den Volksmärchen und die Mütter spielen bloß Nebenrollen.

4.3.1 Eltern-Kind-Beziehungen

An dieser Stelle ist es wichtig, die Beziehung zwischen den Eltern und den Kindern zu betrachten. Insgesamt kann man die Eltern-Kind-Verhältnisse in den beiden Beispielmärchen als positiv beschreiben. Das zeigt sich beispielsweise daran, dass beide Eltern sich bemühen, ihre Kinder zu beschützen.

Im Allgemeinen liegt in den beiden literarischen Gattungen das Interesse der Eltern, hauptsächlich der eigenen (biologischen) Eltern, darin, die Kinder zu retten. Auch wenn sie dies – vor allem in den Volksmärchen – auf verschiedene Weise tun und sie zum Beispiel ihre Kinder loswerden oder einem reichen Menschen überlassen, wie die Eltern in „Der Teufel mit drei goldenen Haaren“ (KHM 29), tun sie es immer mit der Absicht der „Rettung“ ihrer Kinder. Nicht anders ist es bei Marienkind. Seine Eltern übergeben das

²⁷ Eine Ausnahme bilden die Stiefmütter, die in die Erzählung in ihrem Verlauf eingreifen.

²⁸ „Ebenso wie aus dem geistigen Leben wurden Frauen aus den politischen Bereichen ausgeschlossen“ (STEIN www).

Mädchen der Jungfrau Maria, die sich als seine neue Mutter bezeichnet und die sich bemüht, es zu erziehen. Durch das Übergeben des Mädchens an die Jungfrau Maria endet die Beziehung zwischen den biologischen Eltern und Marienkind. Trotzdem ist es offensichtlich, dass sie Marienkind lieben, weil sie sich für sein Wohl entscheiden, es wegzugeben.

Jakobs Eltern machen ihre Liebe zu ihrem Kind deutlich, so wie auch Jakob seine Eltern liebt. Dies ist gut an einigen Beispielen zu sehen: Wenn der kleine Jakob seine Mutter gegen Beschimpfung der bösen Fee verteidigt, weiterhin wenn er nach der Flucht aus ihrer Gefangenschaft direkt zu den Eltern zurückkehrt, die ihn leider in der Gestalt des kleinen Zwergs nicht erkennen und ihn deshalb ablehnen. Jedoch auch darin kann sich die Liebe der Eltern zu ihrem Sohn zeigen, denn nach dem schmerzlichen Verlust Jakobs scheint der Gedanke, einen Zwerg in die Familie an Stelle ihres Sohnes aufzunehmen, als vollkommen unvorstellbar. Und am Ende des Märchens veranschaulicht ein weiteres Beispiel Jakobs Beziehung zu den Eltern, wenn er schon als entzauberter junger Mann zum zweiten Mal zu den Eltern heimkehrt.

In den Kunstmärchen scheint die Beziehung zwischen Eltern und Kindern deutlicher als in den Volksmärchen ausgedrückt zu werden und damit auch stärker zu sein. Dies ergibt sich daraus, dass die Figuren in den Kunstmärchen, wie schon gesagt wurde²⁹, eine Innenwelt besitzen und diese den Figuren der Volksmärchen fehlt. Allerdings gibt es keinen Grund zu denken, dass die Beziehungen zwischen Kindern und Eltern in den Volksmärchen nur wegen der fehlenden Innenwelt nicht bestehen können oder, wie es Lüthi (1947: 37) behauptet, dass „[z]wischen den Kindern, Geschwistern und Eltern [...] nur Handlungs- oder Kontrastbeziehungen bestehen.“ Solch eine Handlungsbeziehung lässt sich beispielsweise in den Volksmärchen „Rotkäppchen“ (KHM 26) und „Die drei Federn“ (KHM 63) erkennen, in denen die Kinder einen Wunsch ihrer Eltern erfüllen. Obwohl diese Art der Beziehung überwiegt, gibt es eine Reihe der Volksmärchen, die auch engere Beziehungen zu den Eltern aufweisen respektive in denen die Kinder nach der Wanderung durch die Fremde heimkehren. In anderen Märchen sind sie sich dessen bewusst, dass ihre Eltern zu arm sind, sie weiter zu ernähren und sie gehen deswegen in die Welt usw. Beispiele dafür sind die Volksmärchen „Hans im Glück“ (KHM 83), „Daumerlings Wanderschaft“ (KHM 45;) oder „Die drei Schlangenblätter“ (KHM 16) sowie eine Reihe anderer Märchen. Man kann so nachweisen, dass zwischen Kindern und

²⁹ Siehe das Kap. 3.2.2 Der Held des Kunstmärchens und andere Figuren und 2.2.2 Darstellung der Dinge, Welt, Zeit und Menschen.

Eltern in den Volksmärchen durchaus feste und dauernde Beziehungen bestehen können, vor allem wenn es zwischen ihnen keine Konflikte gibt. Obwohl die Gefühle und Beziehungen in den Volksmärchen oberflächlicher sind, bedeutet das nicht, dass sie nicht existieren.

Andererseits hat Lüthi (vgl. 1947: 18)³⁰ dagegen noch einen Einwand erhoben und behauptet, dass solche Beziehungen zwischen einzelnen Figuren der Volksmärchen nur bestehen, wenn es für die Handlung wichtig ist. Aber dann könnte man das Gleiche auch von den Beziehungen zwischen den Protagonisten der Kunstmärchen behaupten und Lüthis Meinung müsste dann auch für die Figuren der Kunstmärchen gelten.

Selbstverständlich herrscht in den Beziehungen zwischen Eltern und Kindern nicht nur gegenseitige Achtung und Harmonie, sondern es entwickeln sich auch Konflikte. Sowohl in den Kunstmärchen als auch in den Volksmärchen kommen Generationskonflikte vor, wenn die Jugend und das Alter aneinander geraten. Ein Beispiel unter anderen ist das Kunstmärchen „Mondkönigs Tochter“ von Gisela von Arnim. Hier stößt das Bemühen des Großvaters, das kleine Mädchen vor der schlechten äußeren Welt zu bewahren mit der Sehnsucht des Mädchens nach der Ferne zusammen. Ebenfalls gehört der Generationskonflikt in einer großen Zahl von Volksmärchen zu den Hauptthemen. In den Volksmärchen kommt es oft zu ernststen Streitigkeiten vor, wenn der Vater sein eigenes Kind vernichtet³¹ oder vernichten will³² oder die Stiefmutter ihre Stieftochter loswerden will usw. Solche Themen lassen sich jedoch in den Kunstmärchen nur selten finden, deshalb wirken die Kunstmärchen realistischer als die Volksmärchen.

Daraus kann man schließen, dass zwischen den Kindern und ihren Eltern sowohl in den Volksmärchen als auch in den Kunstmärchen Beziehungen bestehen und bestehen können. Einer der Hauptunterschiede in der Darstellung der Kinder im Kunst- und im Volksmärchen besteht darin, dass die Eltern-Kind-Beziehungen in den Kunstmärchen dank der „Innenwelt“ der Personen deutlicher als in den Volksmärchen ausgedrückt werden können, wodurch die Eigenständigkeit der Kunstmärchen deutlicher wird.

4.3.2 Geschwisterbeziehungen

Zu der familiären Konstellation gehört ebenso die Beziehung zwischen den Kinder und ihren Geschwistern. In den beiden Beispielmärchen sind zwar Marienkind und auch Jakob

³⁰ Siehe auch das Kap. 2.2.2 Darstellung der Dinge, Welt, Zeit und Menschen.

³¹ Z.B. Die drei Schlangenblätter (KHM 16).

³² Z.B. Das Wasser des Lebens (KHM 97).

Einzelkinder, aber die gegenseitigen Beziehungen lassen sich von anderen Märchen ableiten.

Sowohl in den Kunstmärchen als auch in den Grimmschen Volksmärchen haben die Kinder Geschwister, aber ihre Beziehungen scheinen nicht immer unproblematisch zu sein. Man kann oft neben den hilfsbereiten – vor allem eigenen – Geschwistern³³, die ihr Leben für sie einsetzen würden und zwischen denen eine engere Beziehung entsprechend der zu den Eltern besteht, auch die neidischen, egoistischen Schwestern oder Brüder finden, deren Eifersucht keine Grenze kennt. Diese sind fähig, ihre Geschwister zu verletzen, zu betrügen oder sogar zu ermorden³⁴. Solche Geschwister stammen oft von der bösen Stiefmutter, die sie gegen sie aufwiegeln. Allerdings gilt dies primär für die Volksmärchen, in denen der Brudermord oder eine andere Art der Gewalt gegen die Geschwister oftmals vorkommt. Diese Figuren – primär die Bösen – stehen im Kontrast zu den Haupthelden. Es bestehen zwischen ihnen nur „die Kontrastbeziehungen“, die damit die Charaktere der Haupthelden hervorheben (vgl. Lüthi 1947: 37). Dagegen finden sich in den Kunstmärchen solche Fälle nur selten oder fast nie. Die Geschwister-Konstellationen in den Kunstmärchen beschränken sich im Allgemeinen auf geschwisterliche Liebe und friedliche Beziehungen

Dass die Volksmärchen eine Vorliebe für die magischen Zahlen – zum Beispiel 3 oder 7 – haben, spiegelt sich auch in diesen Konstellationen wider. Jedoch kommt die Konstellation von zwei Brüdern oder Schwestern am häufigsten vor. Im Vergleich dazu orientiert sich in den Kunstmärchen die Aufmerksamkeit häufig auf Einzelkinder³⁵, deren Leben und Abenteuer ausführlicher beschrieben wird. Hier weist die Anzahl der Geschwister auch kaum magische Zahlen auf.

4.4 Der Charakter der Kinder

Während sich das vorherige Unterkapitel 4.1 der Beschreibung des Äußeren widmete, hat dieser Teil der Arbeit die Aufgabe, ein psychisches Profil der Kinder in den Volks- und Kunstmärchen zu bilden. Damit soll die Figur über ihr Aussehen hinaus auch noch

³³ Z.B. Brüderchen und Schwesterchen (KHM 11); Die sieben Raben (KHM 25), Das Märchen von dem Schulmeister Klopstock und seinen fünf Söhnen (BRENTANO 1986: 79).

³⁴ Z.B. Der singende Knochen (KHM 28).

³⁵ Z.B. Goldener (KERNER 1983: 239); Das Märchen vom Blanskywalde (HARTMANN 1983: 391); die Regentrude (STORM 1983: 433); Die Elfen (TIECK 1986: 15); Der Bauer und sein Sohn (MÖRIKE 1986: 403).

hinsichtlich ihrer Eigenschaften, ihrem psychischen Verhalten und ihrer psychischen Entwicklung charakterisiert werden.

Obwohl die Mehrheit der Kinderhelden in den Volksmärchen als die Besten und als Träger von Tugenden vorgestellt werden, erscheinen nicht selten auch Kinderhelden, die negative Eigenschaften besitzen. So verfügt das Mädchen im Volksmärchen „Marienkind“ über eine Reihe von Charakterzügen, die eher als negativ zu bezeichnen sind.

Insgesamt fällt eine Schwarz-Weiß-Malerei auf, denn die Kinder werden entweder nur als gute und positive Figuren oder als schlechte und negative Gestalten beschrieben. Es gibt kaum Kinder, die in sich negative und positive Eigenschaften verbinden. Diese Polarität beeinflusst ihr weiteres Verhalten stark und spiegelt sich in der ganzen Geschichte wider. An diese Stelle kann man einige Beispiele der Volksmärchen aus der Sammlung der *Kinder- und Hausmärchen* anführen, die diese Schwarz-Weiß-Malerei aufweisen. Auf der einen Seite beispielsweise „Schneeweißchen und Rosenrot“ (KHM 161) – fromme, gute, arbeitsame und liebevolle Geschwister, „Rotkäppchen“ (KHM 26) – ein gutes hilfsberechtigtes Mädchen usw., auf der anderen Seite zum Beispiel das Volksmärchen „Frau Trude“ (KHM 43), in dem ein eigensinniges, vorwitziges Kind auftritt und ebenfalls „Marienkind“ (KHM 3).

Marienkinds dominanter Charakterzug ist Stolz, der durch Hartnäckigkeit und unnachgiebige Haltung ergänzt wird. Die erwähnten Charakterzüge bleiben ihm von der Kindheit bis zum Erwachsenenalter unverändert erhalten und somit konstant. Über seine positiven Eigenschaften spricht man gar nicht. Auf der gleichen Ebene wie die Eigenschaften steht das psychische Verhalten, das im Wesentlichen von ihnen beeinflusst wird. Das zeigt sich an einem treffenden Beispiel: Marienkind betritt das verbotene Zimmer und auf seinen Fingern bleibt Gold zurück. Trotz dieses klaren Beweises lügt es die Jungfrau Maria an, dass es ihr Verbot nicht gebrochen hat. Daraus folgt, dass Marienkinds psychisches Verhalten recht kindlich, naiv und angstvoll zugleich, aber auch sehr stolz und überzeugt ist, was sich in beiden Fällen im Lügen widerspiegelt.

Auch später, als Marienkind erwachsen ist, bleibt in ihm eine bestimmte Infantilität und hauptsächlich Stolz. Es verhält sich nach der Geburt seiner Kinder und nach deren Entführung nicht so, wie es für eine Mutter typisch wäre. Darin zeigen sich die Hauptmerkmale des ganzen psychischen Verhaltens – Kaltblütigkeit und Passivität. Diese Passivität kann man als übertrieben ansehen, denn jeder anderen Mutter bereitet der Verlust ihres Kindes einen unbeschreiblichen Schmerz und fast jede Mutter würde ihr Leben für ihr Kind einsetzen. Vorausgesetzt, dass Marienkind aus eigener Erfahrung schon

weiß, dass die Kinder bei der Jungfrau Maria geborgen sind, ist dies einerseits kein Grund für eine ausbleibende Reaktion und andererseits wäre es unangemessen, einen so komplizierten Gedankenprozess in einem Volksmärchen überhaupt zu suchen.

Im Zusammenhang mit dem psychischen Verhalten ist es wertvoll, Bruno Bettelheim zu erwähnen, der sich in seinem Buch *The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales* (vgl. 1976: 199-215) mit der Analyse einiger Volksmärchen³⁶ der Grimmschen Sammlung *Kinder- und Hausmärchen* aus der Sicht der Psychoanalyse beschäftigte. Bei der Untersuchung der Kinderfiguren schenkte er seine Aufmerksamkeit einigen psychoanalytischen Konzepten, darunter auch dem Narzissmus, der in einer großen Zahl der Volksmärchen vorkommt, ebenfalls im Falle von „Marienkind“. An der Figur Marienkind lässt sich nicht nur eine Art Narzissmus³⁷, sondern auch Egoismus beobachten. Vor allem ist das in manchen Situationen evident, wenn Marienkind um keinen Preis die Wahrheit sagt, ohne Rücksicht auf seinen Mann oder seine Kinder zu nehmen, die es durch sein Verhalten verletzt. Es opfert lieber das Leben eines Anderen, als dass es seinen Stolz aufgibt und seine Schuld bekennt.

An diesen verschiedenen Beispielen zeigt sich ebenso klar die Oberflächlichkeit der Gefühle der Figuren in den Volksmärchen. Marienkind reagiert in den meisten Situationen passiv oder gar nicht, und gleichzeitig erlebt es keinen „seelischen Schmerz“ (LÜTHI 1947: 14). Diese passive Handlung hebt in gewisser Weise seinen Stolz und seine Hartnäckigkeit noch mehr hervor.

Es stellt sich die Frage, ob überhaupt eine Veränderung des Verhaltens und eine psychische Entwicklung im Laufe dieses Märchens geschieht. Bei Marienkind kommt es erst am Ende des Märchens zur Veränderung des Verhaltens, als es auf dem Scheiterhaufen verbrannt werden soll: „[Da] schmolz das harte Eis des Stolzes, und ihr Herz ward von Reue bewegt [...]“ (GRIMM 1984: 16) – und dort bekennt es sich zu seinen Sünden. In dieser Grenzsituation – in der Nähe des Todes – kommt es endlich zur Einsicht und sein Verhalten verändert sich völlig. Allerdings kann man über eine psychische Entwicklung dennoch kaum sprechen. Marienkind bleibt einen wesentlichen Teil ihres Lebens, der in dem Volksmärchen beschrieben ist, Kind sowohl in seinem Verhalten als auch in seinem Denken.

³⁶ Z.B. „Schneewittchen“, „Hänsel und Gretel“, „Dornröschen“ usw..

³⁷ Sigmund Freud - primärer Narzissmus als normales Stadium der Kinderentwicklung, wenn ein Kind nicht zwischen sich selbst und seiner Umgebung unterscheidet und alles auf sich bezieht (Übersetzung E. Z.) (vgl. WKIb www).

Insgesamt ist es in den Volksmärchen nicht einfach oder sogar unmöglich Veränderung im Verhalten zu beobachten, weil oft die Kinder schon zu Beginn des Volksmärchens als psychisch reife, vernünftige und tugendhafte Personen auftreten, vergleichbar ihren Eltern oder älteren Protagonisten. Eine Veränderung des Verhaltens findet sich nur in solchen Volksmärchen, in denen die Kinder am Anfang keine positiven Eigenschaften besitzen und ihre Handlungen als unrichtig oder unmoralisch beschrieben werden. Im Kontrast dazu ist die psychische Entwicklung sowohl bei den vorbildlichen Kindern als auch bei denen gegensätzlichen Verhaltens nicht wahrnehmbar, weil sie schon auf einer bestimmten psychischen Ebene, die sich nicht verschiebt, geboren werden. Gerade in diesem Fall erweist sich die oben erwähnte Behauptung Lüthis (vgl. 1947: 14), dass die Figuren der Volksmärchen keine Innenwelt – also psychische Welt – besitzen und deshalb bei ihnen keine psychische Entwicklung zu erkennen ist.

Im Gegensatz zu dem, was schon über Volksmärchen gesagt wurde, scheint die innere Charakteristik des Kunstmärchenhelden Jakob vielschichtiger zu sein. Jakobs Handlung und Denken wirken mit zwölf Jahren sehr bewusst und reif im Vergleich zu Marienkind. Er ist gehorsam und aufmerksam, denn er hilft seiner Mutter, Obst und Gemüse auf dem Markt zu verkaufen oder die schweren Körbe der Kunden zu tragen. Seine hervorstechendsten Eigenschaften sind hauptsächlich Mut und Stolz. Die zeigen sich mehrmals während der Erzählung, beispielsweise wenn er seine Mutter heftig gegen die Beschimpfung der bösen Fee verteidigt; in einem anderen Beispiel fühlt es sich zu stolz, nur bei einem Barbier zu arbeiten und er geht direkt in den Palast, um sich um eine Arbeitsstelle zu bewerben. Alle diese Eigenschaften, einschließlich des Stolzes³⁸, sind positiv, jedoch schließen sich an sie auch die negativen Eigenschaften, nämlich übertriebene Souveränität, wenn nicht sogar Frechheit an. Hier zeigt sich ein wesentlicher Unterschied zu den Volksmärchen, in denen die Eigenschaften der Kinder die sogenannte Schwarz-Weiß-Malerei aufweisen, während in den Kunstmärchen sich die gegensätzlichen Eigenschaften der Kinder mischen und sie dadurch eine realistischere Form gewinnen.

Was das psychische Verhalten betrifft, kennzeichnet es sich in gewissem Maß durch anfängliche kindliche Naivität. Allerdings gibt es einen Unterschied, denn diese Naivität dauert im Jakobs Fall nicht ewig, da sie im Laufe des Lebens – vornehmlich beim Erwachsenwerden – verschwindet. Gleich am Anfang des Märchens kann man eine Situation beobachten, in der sich Jakob eher als Erwachsener verhält, obwohl er erst zwölf

³⁸ Weil es sich in diesem Fall um „gesunden Stolz“ handelt, ist er nicht so übertrieben wie in dem Volksmärchen „Marienkind“, deshalb lässt er sich in die positiven Eigenschaften einordnen.

Jahre alt ist. Er fängt an, die böse Fee mutig mit diesen Wörtern zu beschimpfen: „Wackle nur nicht so garstig mit dem Kopf hin und her, dein Hals ist ja so dünne wie ein Kohlstengel, der könnte leicht abbrechen, und dann fiel dein Kopf hinein in den Korb; wer wollte dann noch kaufen?“ (HAUFF 1983: 337). Dabei benimmt er sich zu souverän und seinem Alter unangemessen. Einerseits zeigt sich also diese sozusagen erwachsene Verhaltensweise, aber andererseits tritt ebenso seine kindliche Seite in den Vordergrund. Eine andere Situation bei der bösen Fee zeigt das noch deutlicher. Als die Fee die Menschenköpfe statt der Kohlköpfe, die sie bei seiner Mutter gekauft hat, aus dem Korb herauszieht, denkt Jakob an seine Mutter, nämlich daran, was passieren würde, wenn die Leute erfahren würden, dass sie Menschenköpfe verkauft. Er ist durchaus vernünftig, wenn er solche komplizierten Situationen nach dem Schema „was – wenn“ betrachtet, aber er ist sich nicht bewusst, dass die böse Fee die Kohlköpfe verzaubert hat. Ebenfalls versteht er nicht, wenn sie sagt „So, Söhnchen, so, iss nur dieses Süppchen, dann hast du alles, was dir an mir so gefallen“ (HAUFF 1983: 339). Sie gibt ihm einen Hinweis in der ironischen Form, aber er versteht es nicht und isst ruhig die Suppe. Gerade darin zeigen sich seine Kindlichkeit und ebenso eine anfängliche Naivität wie bei Marienkind.

Im Laufe der Erzählung kann man die Veränderung des Verhaltens und die psychische Entwicklung von Jakob deutlicher als im Volksmärchen verfolgen. Für diese psychischen Konstellationen ist der Begriff der so genannten „Schule des Lebens“ bezeichnend, die Jakob durchläuft. Die einzelnen Ereignisse, die ihn treffen, bilden seinen Charakter, seine Eigenschaften und sein Verhalten und zugleich symbolisieren sie die drei Stufen von Jakobs Entwicklung. Am Anfang ist Jakob nur ein Kind seiner Eltern. Das erste Ereignis bezeichnet den grundlegenden Punkt, der sein bisheriges Leben komplett verändert und von dem alles Weitere seinen Ausgang nimmt – die Begegnung der bösen Fee und der anschließende Dienst bei ihr. Zwar bleibt Jakob psychisch noch ein Kind, gewinnt aber an dieser Stelle unwissentlich eine Erfahrung für sein weiteres Leben und reift allmählich heran.

Eine weitere Stufe ist nach der Rückkehr nach Hause erreicht. Vor allem kommt es zu einem Bruch in seinem Leben, denn seine Eltern erkennen ihn nicht in der Gestalt des kleinen Zwergs und sie lehnen ihn deshalb ab. Nach diesem Ereignis verschwindet die kindliche Naivität, denn es ist ihm bewusst geworden, dass er keine Eltern mehr hat und er sich auf eigene Füße stellen muss. Hier lässt sich eine psychische Entwicklung und gleichzeitig damit die Veränderung des Verhaltens deutlich wahrnehmen, wenn aus dem kleinen, von den Eltern abhängigen Jakob ein von allen abgelehnter hässlicher Zwerg

geworden ist, der eine Arbeit suchen geht, um sich selbst zu ernähren. Er ist nicht mehr so souverän wie am Anfang, sondern demütiger und auch in gewisser Weise stolz.

Die dritte Stufe veranschaulicht sein neues Leben im Palast. Hier profitiert er von den Erfahrungen, die er im Dienst der bösen Fee gemacht hat, und aus einem hässlichen Zwerg ist ein arrivierter Kochmeister mit einer ungewöhnlichen Begabung geworden. Er findet sich mit seinem Schicksal ab. Sein Selbstbewusstsein steigt zwar wieder, aber dennoch bleibt er dabei mit beiden Füßen auf dem Boden, denn er ist sich dessen bewusst, dass er berühmt und reich ist, aber er weiß auch, wie bitter er dafür bezahlt hat, weil er seine Familie verloren hat. Seine psychische Entwicklung erreicht hier ihren Höhepunkt.

Auf Grund der inneren Charakteristik beider Kinder lässt sich schlussfolgern, dass für die Kinder in den Volksmärchen, wie in den Kunstmärchen die Naivität ein gemeinsames Merkmal darstellt. In den Kunstmärchen entwachsen die Kinder dieser Naivität früher, in den Volksmärchen bleiben sie wesentlich länger in dieser Naivität. Was die Eigenschaften der Kinder betrifft, besitzen die Kinder in den Kunstmärchen ein breiteres Spektrum von Eigenschaften, während für die Kinder in den Volksmärchen nur die so genannte Schwarz-Weiß-Malerei kennzeichnend ist. Das psychische Verhalten ist in beiden Fällen eng mit den Eigenschaften verbunden und auch davon beeinflusst.

Zur Veränderung des Verhaltens kommt es zwar sowohl bei den Kindern in den Kunstmärchen als auch in den Volksmärchen, aber mit einem Unterschied. Das Verhalten ändert sich in solchen Volksmärchen fast nie, in denen die Figur des Kindes schon am Anfang als gut und vorbildlich beschrieben ist. Während das Kind im Kunstmärchen nicht nur gute Eigenschaften besitzt, ist es wahrscheinlicher und auch häufiger, dass es im Laufe der Erzählung sein Verhalten entweder in positiver oder negativer Richtung verändert. Daneben verläuft die psychische Entwicklung bei den Kindern in den Kunstmärchen, während es in den Volksmärchen nicht möglich ist, diese aufgrund der fehlenden Innenwelt bei den Kindern zu beobachten.

4.5 Moralvorstellungen

Die Moralvorstellungen – also die allgemein gültigen Gesellschaftsprinzipien und Konventionen – prägen die Mehrheit der Kinderhelden in den Volksmärchen gleich von Anfang an. Beispiele sind die Märchen „Die drei Männlein im Walde“³⁹ (KHM 13) oder „Rotkäppchen“⁴⁰ (KHM 26). Es gibt jedoch auch Volksmärchen wie „Marienkind“, in denen die gängigen Moralregeln gebrochen werden.

Im Volksmärchen „Marienkind“ kümmert sich die Jungfrau Maria um das Mädchen und bietet ihm nur das Beste an. Das Einzige, was sie fordert, ist absoluter Gehorsam. Als Marienkind das Verbot bricht und das dreizehnte Zimmern betritt, wartet die Jungfrau Maria vergeblich auf das Geständnis. Weil das Mädchen seinen Fehler nicht zugeben will, wird es zur Strafe vom Himmel in eine Wildnis hinuntergestürzt. Marienkind fährt leider auch auf der Erde mit dem Lügen fort und deshalb straft die Jungfrau Maria es auch damit, dass sie ihm immer wieder ihr neugeborenes Kind wegnimmt.

Hier zeigt sich das Brechen der Moralregeln gleich zweimal. Zuerst als Marienkind nicht gehorsam ist und dann, wenn es auch noch lügt. Schon von Anfang an ist offensichtlich, dass dieses Märchen sehr stark christlich motiviert ist und deshalb die Moralvorstellungen den Zehn Geboten entsprechen (vgl. UTHER 2008: 7). Für die Missachtung der Regeln – in Marienkind's Fall die Nichtbeachtung des vierten⁴¹ und achten⁴² Gebotes – bekommt es die harte Strafe. Im gleichen Sinne wird dann am Ende des Märchens die Belehrung seitens der Jungfrau Maria klar ausgesprochen: „Wer seine Sünde bereut und eingesteht, dem ist sie vergeben“ (GRIMM 1984: 17). Dass die Volksmärchen oftmals von der christlichen Symbolik und von religiösen Motiven bestimmt sind (vgl. STROMŠÍK 1988: 279), beweist das Vorkommen der moralischen Werte im Sinne der Zehn Gebote ebenfalls in anderen Volksmärchen, beispielsweise „Der singende Knochen“ (KHM 28), „Daumesdick“ (KHM 37) und „Schneeweißchen und Rosenrot“ (KHM 161).

Im Volksmärchen gilt durchgängig, dass es für die Überschreitung einer Moralregel immer zu einer Strafe kommt. Häufig wendet man in Volksmärchen der Sammlung *Kinder- und Hausmärchen* der Gebrüder Grimm im Falle eines Mordes das Prinzip des Alten Testaments „Auge um Auge, Zahn um Zahn“ an. Allgemein benutzt man dieses

³⁹ Die Stiefmutter befiehlt der Tochter im Winter die Erdbeeren gehen zu sammeln. Im Wald trifft sie drei Männlein, denen sie ihr Brot verteilt (vgl. GRIMM 1984: 65).

⁴⁰ Sie bringt ihrer kranken Großmutter Kuchen und eine Flasche Wein (vgl. GRIMM 1984: 128).

⁴¹ „Du sollst deinen Vater und deine Mutter ehren“ (EKD www).

⁴² „Du sollst nicht falsch Zeugnis reden wider deinen Nächsten“ (EKD www).

Gesetz auch bei einer Überschreitung der moralischen Werte in der Verwandtschaft – wie zum Beispiel im Volksmärchen „Brüderchen und Schwesterchen“ (KHM 11), in dem Stieftochter und Stiefmutter „das Schwesterchen“ ermorden und zum Schluss sich selbst zum Tod verurteilt sehen.

Nicht nur diese Form der Strafe, sondern auch die Art, wie die Moralvorstellungen übermittelt werden, wirkt sehr streng. Insgesamt findet man häufig eine bestimmte Härte, oftmals auch Grausamkeit in den Volksmärchen, was auch beispielsweise das Märchen „Frau Trude“ (KHM 43) sehr gut demonstriert. Dieses Märchen erzählt von einem kleinen ungehorsamen Mädchen, das die Frau Trude sehen wollte. Trotz des Verbots seiner Eltern ging es zur Frau Trude, aber die verwandelte es in einen Holzblock und warf es – wie dann beschrieben wird – ins Feuer und wärmte sich daran. Eine solche Beschreibung der Missachtung eines Verbots und seiner Folgen wirkt durchaus brutal.

Aufgrund dieser Beispiele und allem anderen, was schon über die Volksmärchen gesagt wurde, stellt sich die Frage, ob man es eher mit einer Absenz von Moral zu tun hat oder ob die Märchen wirklich erzieherisch wirken, wie es die Brüder Grimm (vgl. WKIs [www](http://www.wk-is.de)) in der Vorrede zu der *Kinder- und Hausmärchen* erklären. Denn die Mehrheit der Strafen enden mit dem Tod und eine solche Bestrafung scheint im Widerspruch zu den Zehn Geboten, in diesem Fall zum fünften Gebot – „du sollst nicht töten“ – und ebenso zur christlichen Moral überhaupt zu stehen. Allerdings bezieht sich (vgl. KALENSKÝ [www](http://www.kalensky.cz)) dieses Gebot nicht auf die Strafe, sondern es bedeutet „du darfst nicht ungesetzlich töten“. Also gilt für die Moralvorstellungen der Oberbegriff der Zehn Gebote, jedoch nicht für die Strafe.

Im Gegensatz zu den Volksmärchen, die meistens unrealistisch vorbildliche und tugendhafte Kinder vorstellen, denen die moralischen Werten angeboren sind, werden diese bei den Kindern im Kunstmärchen erst im Laufe ihres Lebens durch Erziehung, Lebensbedingungen oder Erfahrungen geformt. Jakob aus dem Kunstmärchen „Zwerg Nase“ verhält sich am Anfang wie ein gewöhnlicher Sohn, der seiner Mutter auf dem Markt hilft. Als sie ihm befiehlt, der bösen Fee zu helfen, die Kohlköpfe zu tragen, widerstrebt ihm dies zwar, aber er gehorcht und erfüllt damit die Moralvorstellung „gehorsam zu sein“. Die Belehrung gibt dann die Mutter, die „[...]für eine Sünde hielt, der alten schwächlichen Frau diese Last allein aufzubürden“ (HAUFF 1983: 337).

Zu einem Brechen der Moralregel kommt es in der Situation, als der kleine Jakob anfängt, die böse Fee zu beschimpfen. Gleichgültig, ob sie böse oder nicht böse war, haben Kinder kein Recht, erwachsene oder ältere Leute zu beleidigen. Dies steht den Kindern

nicht zu und deshalb muss es für diese Überschreitung der Moralregel eine Strafe bekommen, in diesem Fall von der bösen Fee, die ihn in einen kleinen Zwerg verzaubert. Die moralischen Werte, die sich in Jakob bilden, sind schon von Anfang an durch seine Erfahrungen geprägt. Durch die Strafe begreift er, dass er die böse Fee nicht hätte beschimpfen sollen und jetzt als kleiner Zwerg dafür büßen muss.

Allerdings liegt der Schwerpunkt des Kunstmärchens „Zwerg Nase“ nicht auf der Übermittlung einer Moralvorstellung – z.B. dass man alte Leute nicht beschimpfen darf –, dies bildet nur einen Teil, nur eine Episode der verzweigten Geschichte, die oft den Leser eher unterhält, als dass sie ihn belehren wollte. Demgegenüber intendieren die Volksmärchen in ihren wesentlich kürzeren und einfacheren Erzählungen eine Vermittlung der Moralregeln im Sinne „das Gute machen = belohnt werden; das Böse machen = bestraft werden“. Ein Beispiel dafür ist das Volksmärchen „Frau Holle“⁴³(KHM 24), das Hilfsbereitschaft und Fleiß predigt, oder das oben erwähnte Märchen „Frau Trude“ (KHM 43), das zur Gehorsamkeit ermahnt.

Die Moralvorstellungen, die die Kunstmärchen enthalten und übermitteln, sind jedoch nicht so einfach wie im Volksmärchen. Sie verbergen sich hinter Symbolik, Metapher oder Allegorie, wie anschaulich zum Beispiel das Kunstmärchen von Moritz Hartmann (vgl. 1983: 391) „Das Märchen vom Blanskywalde“ zeigt. Das Mädchen Nani schießt in drei Quellen, um ewig jung und schön zu bleiben. Allerdings symbolisieren diese drei Quellen ihre drei zukünftigen Kinder und die sie durch die Schüsse tötet. Die Moralvorstellungen, wie zum Beispiel „du darfst nicht töten“ oder „du solltest nicht egoistisch sein“, sind eher metaphorisch dargestellt. Ebenso wie in den Volksmärchen folgt dem Brechen der Moralregel eine Strafe. Nani geht durch „das Fegefeuer“, und sie wird verurteilt, im Wald zu leben und bis zu ihrer Erlösung, ihrem Tod, die drei blutigen Quellen, die wie ihre Kinder weinen, zu hören.

Da Kunstmärchen sehr unterschiedlich sind, lassen sich auf der einen Seite Kunstmärchen wie zum Beispiel „Mondkönigs Tochter“ (ARNIM 1983: 369) oder „Goldener“ (KERNER 1983: 239) finden, die gar keine Moralvorstellungen vermitteln, und auf der anderen Seite Kunstmärchen wie „Zwerg Nase“ (HAUFF 1983: 335) oder „Das Märchen vom Blanskywalde“ (HARTMANN 1983: 391), in denen Moralvorstellungen durchaus in gewisser Weise erkennbar sind. Aus diesem Grund ist es nicht möglich, den Kunstmärchen der Romantik den Anspruch auf die Übermittlung von

⁴³ Es erzählt von zwei Töchtern, eine schön und fleißig, die andere hässlich und faul. Das fleißige Mädchen bekommt eine Belohnung für seinen treuen Dienst bei der Frau Holle und das zweite Mädchen wird für ihre Faulheit mit Pech bestraft, das lebenslang haften bleibt (vgl. GRIMM 1984: 123).

Moralvorstellungen abzusprechen. Es liegt ganz im Belieben des Autors, ob er seinem Kunstmärchen moralische Werte beifügt. Wenn er dies allerdings tut, enthalten die Kunstmärchen des 19. Jahrhunderts den Volksmärchen entsprechend religiös gefärbte Moralregeln, was der Epoche der Romantik entspricht, die eine Rückkehr zur Religion ankündigte (vgl. VON BRADISH [www](http://www.vonbradish.com)).

Fazit

Diese Arbeit befasste sich mit der Kinder-Darstellung in Volks- und Kunstmärchen. Sie setzte sich zum Ziel, die Unterschiede in der Kinder-Darstellung in diesen Märchen zu zeigen und damit die Kunstmärchen als eigenständige literarische Gattung auszuweisen. Die Märchenauswahl für die Analyse beschränkte sich wegen des Umfangs des Themas auf den deutschsprachigen Raum des 19. Jahrhunderts, konkret auf die deutsche Romantik. Es wurde die Figur des Mädchens Marienkind aus dem gleichnamigen Volksmärchen der Märchensammlung der Brüder Grimm *Kinder- und Hausmärchen* und die Figur Jakob aus dem Kunstmärchen „*Zwerg Nase*“ von Wilhelm Hauff untersucht, wobei diese beiden Beispiele durch anderen Märchen ergänzt wurden.

Zunächst wurden in den ersten theoretischen Kapiteln die Märchen allgemein, ihre Geschichte und ihre bisherige Erforschung betrachtet; anschließend wurden die Hauptunterschiede zwischen den europäischen Volks- und Kunstmärchen erklärt. Die Analyse der Kinderfiguren wurde in die Themenbereiche eingeteilt – äußere Charakteristik, Lebensbedingungen, familiäre Konstellationen, innere Charakteristik und Moralvorstellungen – in denen die einzelnen Wesenszüge der Figuren der Kinder detaillierter herausgearbeitet wurden. Aufgrund der gewählten Beispiele ergab sich hieraus, dass die Kinderprotagonisten in den beiden literarischen Gattungen neben einigen Gemeinsamkeiten wesentliche Unterschiede aufweisen.

Was das Kapitel über die äußere Charakteristik betrifft, wurden die Namen, das Aussehen und das Alter der Kinder besprochen. Im Falle der Namen der Kinder zeigte sich, dass das Vorkommen von Namen in Kunstmärchen – gleichgültig ob es sich um einen Haupthelden oder nicht handelt – üblicher ist. Allerdings lässt es sich nicht über eine grundsätzliche Namenlosigkeit in den Volksmärchen sprechen, denn die betrifft nur die Nebenfiguren, nicht die Haupthelden.

In der Schilderung des Aussehens ließen sich Unterschiede zwischen den Kindern besonders gut beobachten. Während in den Volksmärchen die Kinder mit goldenen Haaren oder anderen metallisierten Körperteilen häufig erscheinen, die in großem Maße phantastisch und unrealistisch wirken, werden die Kinder in den Kunstmärchen wie reale Gestalten der wirklichen Welt dargestellt und Erwähnungen von metallisierten Körperteilen haben hier nur metaphorische Bedeutung.

Einer der Hauptunterschiede zeigte sich im Alter der Kinderprotagonisten. Gerade dabei spielte es eine entscheidende Rolle, welche Einstellung zur Zeit in den jeweiligen Gattungen vorherrscht. Da die Kunstmärchen zeitlich fixiert sind – wie im Kap. 3.2.1

beschrieben – , altert Jakob direkt proportional zu der Zeit und seine Kindheit und seine Mündigkeit sind deutlich gegeneinander abgegrenzt. Demgegenüber verfügen die Volksmärchen nicht über eine präzise Auffassung von Zeit – siehe Kap. 2.2.2 – und das wirkt sich auf das Alter der Kinder aus, das nicht mit dem Ablauf der Zeit übereinstimmt. In diesem Falle ließ sich keine solche Abgrenzung von Kindheit und Mündigkeit wie bei den Kunstmärchen erkennen.

In der Untersuchung des folgenden Themabereichs „Lebensbedingungen“ wurde festgestellt, dass die beiden literarischen Gattungen die Kinder in ähnlichen Lebensbedingungen darstellen, denn ihre Wohnung und ihr Wohnumfeld hängen von der Beschäftigung und von der sozialen Stellung der Eltern ab. Unterschiedlich zeigte sich der Begriff des „sozialen Aufstiegs“, der die Mehrheit der Kinderhelden in den Volksmärchen, nicht aber die Kinder der Kunstmärchen betrifft.

Die nächste Kapitel mit dem Titel „familiäre Konstellationen“ beschrieb zuerst diese Konstellationen ganz allgemein und konzentrierte sich anschließend auf Eltern-Kind und Geschwister-Beziehungen. Hinsichtlich der familiären Konstellationen zeigten sich einige Gemeinsamkeiten. Sowohl für die Volksmärchen als auch für die Kunstmärchen sind Mutter-Vater-Kind-Familien typisch, wobei Abweichungen in Form von bösen Stiefmüttern oder strengen Königen vor allem in Volksmärchen vorkommen. Überdies herrschen in den beiden Gattungen Stereotype vor, in denen der Vater als Ernährer und Autorität der Familie dargestellt wird und die Mutter als Erzieherin der Kinder im Hintergrund der Handlung steht.

In Bezug auf Eltern-Kind-Beziehungen wurde untersucht, ob solche Verhältnisse in den Volks- und Kunstmärchen überhaupt zu finden sind. Es wurde zwar konstatiert, dass sie in Kunstmärchen wie in Volksmärchen bestehen, aber mit einem wesentlichen Unterschied. Im Falle der Kunstmärchen, die auch die Innenwelt der Kinder darstellen, handelt es sich um Beziehungen im Sinne der tieferen Gefühle und Verhältnisse. Dagegen geht es in Volksmärchen meist um Beziehungen, die nur oberflächlich sind, denn den Volksmärchenfiguren fehlt allgemein diese Innenwelt. In diesem Teil wurde auch Kritik an einer Behauptung Lüthis geübt, insofern, als an Beispielen von Volksmärchen aus der Sammlung der Gebrüder Grimm *Kinder- und Hausmärchen* belegt werden konnte, dass zwischen den Figuren in Volksmärchen nicht nur „Handlungs- oder Kontrastbeziehungen“, sondern auch feste und dauernde Beziehungen bestehen können, obwohl sie im Vergleich mit den Kunstmärchen nur auf der Oberfläche vorkommen.

Als das am häufigsten vorkommende Problem in den Eltern-Kind-Beziehungen zeigte sich der Generationskonflikt. Daneben erscheinen Streitigkeiten und Konflikte auch in Geschwisterbeziehungen, vor allem in Volksmärchen mit der Absicht des Mordes, woraus sich ein weiterer wesentlicher Unterschied zwischen den Kunstmärchen und Volksmärchen ergab.

Das Hauptaugenmerk des Kapitels 4.4 war es, ein psychisches Profil der Kinderfiguren auszuarbeiten, also ihre Eigenschaften, ihr psychisches Verhalten und ihre psychische Entwicklung zu analysieren. Es wurde festgestellt, dass die Eigenschaften der Kinder in Volksmärchen „eine Schwarz-Weiß-Malerei“ darstellen. Mit anderen Worten, dass die Kinderfiguren entweder positive oder negative Eigenschaften besitzen, während die Kinder in Kunstmärchen meist sowohl positive wie auch negative Eigenschaften aufweisen. Die Eigenschaft der Naivität gilt allerdings teilweise für die Kinder beider literarischer Gattungen gleichermaßen.

Was die Veränderung des Verhaltens betrifft, zeigt sich diese in Volksmärchen nur selten, denn die Kinder werden in der Mehrheit der Fälle schon von Anfang an als die besten und vorbildlichsten Menschen dargestellt. Da die Kinder ebenfalls auch psychisch reif geschildert sind, spielt sich keine psychische Entwicklung ab. Allerdings gilt dies nicht für die Kinder in Kunstmärchen, bei denen die Veränderung des Verhaltens und die psychische Entwicklung im Zeichen der so genannte „Schule des Lebens“ stehen. Das bedeutet, dass sich ihr Verhalten durch die von ihnen gemachten Erfahrungen und bestimmte Ereignisse im Laufe der Erzählung entwickelt. Dadurch bekommen die Kinder der Kunstmärchen eine realistischere Gestalt als die Kinder in Volksmärchen.

Das letzte Kapitel der Analyse widmete sich den Moralvorstellungen und der Frage wie sie aufgrund der Situationen, in denen sich die Kinder befinden, dargestellt sind. Weil die Mehrheit der Volksmärchen christlich motiviert ist, sind die Moralvorstellungen von den Zehn Geboten abgeleitet. Die Kinder werden hier schon mit moralischen Werten geboren und sie verhalten sich danach. Demgegenüber formen sich diese Moralregeln bei den Kindern in Kunstmärchen erst durch die Erziehung und durch Erfahrungen – also im Verlauf der Handlung; dies gilt für die psychischen Entwicklung, wie auch für das Verhalten. Was die Übermittlung der Moralvorstellungen durch die Kunstmärchen betrifft, sind sie ebenfalls christlich motiviert, aber die Werte verbergen sich oft hinter Metaphern, Symbolik oder Allegorien. Obwohl nicht jedes Kunstmärchen immer klare Moralvorstellungen enthält, kann man ihnen nicht den Anspruch auf Übermittlung von Moralregeln nicht absprechen.

Das Hauptaugenmerk der Arbeit richtete sich auf die Kinder-Darstellung in Volks- und Kunstmärchen der deutschen Romantik des 19. Jahrhunderts und der theoretische Teil diente eher als Ausgangspunkt für die Arbeit. Dennoch wurde keine befriedigende Antwort auf die Frage geboten, inwiefern für die bearbeiteten Volksmärchen der Brüder Grimm der Begriff der „Volksmärchen“ wirklich passend ist oder ob eher der von Lüthi vorgeschlagene Terminus „Buchmärchen“ geeignet wäre. Eine umfassendere Untersuchung dieser Problematik wäre interessant, hätte den Rahmen dieser Arbeit aber gesprengt. Deshalb sollen diese und weitere ähnliche Fragen in einer nächsten Arbeit untersucht werden.

Literaturverzeichnis

Primäre Literatur:

ARNIM, Gisela von (1983): Mondkönigs Tochter . – In: Schneider, Gerhard (Hg.): *Undine. Kunstmärchen von Wieland bis Storm*. Rostock: Hinstorff, S. 369-388.

BRENTANO, Clemens (1986): Das Märchen von dem Schulmeister Klopstock und seinen fünf Söhnen. – In: Erler, Therese (Ausw.): *Die Zauberei im Herbst.: Kunstmärchen der deutschen Romantik*. Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag, S. 79-122.

ERLER, Therese (Ausw.): *Die Zauberei im Herbst.: Kunstmärchen der deutschen Romantik*. Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag.

GRIMM Jacob/GRIMM Ludwig (Hg.) (1984): *Die Märchen der Brüder Grimm. Vollständige Ausgabe*. Berlin: Neues Leben Verlag.

darin:

Aschenputtel, S. 110-118.

Brüderchen und Schwesterchen, S. 54-61.

Das Wasser des Lebens, S. 430-436.

Daumerlings Wanderschaft, S. 203-207.

Daumesdick, S. 179-184.

Der König vom goldenen Berg, S. 408-413.

Der singende Knochen, S. 137-140.

Der Teufel mit den drei goldenen Haaren, S. 140-146.

Die drei Federn, S. 311-313.

Die drei Männlein im Walde, S. 65-70.

Die drei Schlangenblätter, S. 81-85.

Die sieben Raben, S. 126-128.

Frau Holle, S. 123-126.

Frau Trude, S. 198-199.

Hans im Glück, S. 367-373.

Marienkind, S. 12-17.

Rotkäppchen, S. 128-134.

Schneeweißchen und Rosenrot, S. 620-627.

Schneewittchen, S. 241-253.

- HARTMANN, Moritz (1983): Das Märchen vom Blanskywalde. – In: Schneider, Gerhard (Hg.): *Undine. Kunstmärchen von Wieland bis Storm*. Rostock: Hinstorff, S. 391-404.
- HAUFF, Wilhelm (1983): Der Zwerg Nase. – In: Schneider, Gerhard (Hg.): *Undine. Kunstmärchen von Wieland bis Storm*. Rostock: Hinstorff, S. 333-365.
- HOFFMANN, E.T.A. (1986): Nussknacker und Mausekönig. – In: Erler, Therese (Ausw.): *Die Zauberei im Herbst.: Kunstmärchen der deutschen Romantik*. Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag, S. 293-339.
- KERNER, Justinus (1983): Goldener. – In: Schneider, Gerhard (Hg.): *Undine. Kunstmärchen von Wieland bis Storm*. Rostock: Hinstorff, S. 237-242.
- MÖRIKE, Eduard (1986): Der Bauer und sein Sohn. – In: Erler, Therese (Ausw.): *Die Zauberei im Herbst.: Kunstmärchen der deutschen Romantik*. Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag, S. 403-409.
- SCHNEIDER, Gerhard (Hg.) (1983): *Undine. Kunstmärchen von Wieland bis Storm*. Rostock: Hinstorff Verlag.
- STORM, Theodor (1983): Regentrude. – In: Schneider, Gerhard (Hg.): *Undine. Kunstmärchen von Wieland bis Storm*. Rostock: Hinstorff, S. 431-461.
- THIECK, Ludwig (1986): Die Elfen. – In: Erler, Therese (Ausw.): *Die Zauberei im Herbst.: Kunstmärchen der deutschen Romantik*. Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag, S. 15-38.

Sekundäre Literatur:

- AARNE, Antti (1913): Leitfaden der Vergleichenden Märchenforschung. Hamina: Suomalaisen Tiedeakatemian Kustantama.
- BETTELHEIM, Bruno (1976): *The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales*. London: Thames and Hudson.
- BIERINGER-EYSEN, Jürgen (1953): *Das romantische Kunstmärchen in seinem Verhältnis zum Volksmärchen*. Diss. Tübingen, ohne Seitenanzahl (Maschinenschrift).
- EWERS, Hans-Heino (1987): Nachwort. Das Kunstmärchen-eine moderne Erzählgattung.- In: Ewers, Hans-Heino (Hg.): *Zauberei im Herbst. Deutsche Kunstmärchen von Wieland bis Hofmannstal*. Stuttgart: Reclam, S. 645-678.

- JOLLES, André (⁴1968): *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*. Tübingen: Max Niemayer Verlag, S. 219.
- KLOTZ, Volker (1985): *Das europäische Kunstmärchen. Fünfundzwanzig Kapitel seiner Geschichte von der Renaissance bis zur Moderne*. Stuttgart: J.B. Metzlerische Verlagsbuchhandlung.
- LÜTHI, Max (1947): *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen*. Bern/München: Francke.
- LÜTHI, Max (⁴1962): *Märchen*. Stuttgart: J.B. Metzlerische Verlagsbuchhandlung.
- LÜTHI, Max (⁴1973): *Es war einmal. Vom Wesen des Volksmärchens*. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht.
- MAYER, Mathias/TISMAR, Jens (⁴2003): *Kunstmärchen*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler Verlag.
- MOSER, Hugo (1967): Sage und Märchen in der deutschen Romantik. – In: Steffen, Hans (Hg.): *Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive*. Göttingen: Vandehoeck&Ruprecht.
- PROPP, Vladimir Jakovlevič (²2008): *Morfologie pohádky a jiné studie*. Jinočany: H&H.
- SCHNEIDER, Gerhard (Hg.) (1983): *Undine. Kunstmärchen von Wieland bis Storm*. Rostock: Hinstorff Verlag, S. 487.
- ŠMAHELOVÁ, Hana (²2008): Folkloristické dílo V. J. Proppa. – In: Propp, Vladimir Jakovlevič : *Morfologie pohádky a jiné studie*. Jinočany: H&H, S. 320.
- STREIT, Jakob (1992): *Proč děti potřebují pohádky*. Praha: Baltazar, S. 15-19.
- STROMŠÍK, Jiří (1988): Doslov. Pohádka ve století vědy. – In: Grimmové, Jacob a Wilhelm (Hg.): *Pohádky*. Praha: Odeon.
- THOMPSON, Stith (1960): *Typy ľudových rozprávok : klasifikácia a bibliografia*. Praha: Společnost československých národopisců a Slovenská národopisná spoločnosť.
- UTHER, Hans-Jörg (2004): *The types of international folktales : a classification and bibliography : based on the system Antti Aarne and Stith Thompson. Part I, Animal tales, tales of magic, religious tales, and realistic tales, with an introduction*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, S. 8.

UTHER, Hans-Jörg (2008): *Handbuch zu den „Kinder- und Hausmärchen“ der Brüder Grimm. Entstehung-Wirkung-Interpretation*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, S. 7.

WESSELSKI, Albert (1931): Versuch einer Theorie des Märchens. – In: Cysarz, Herbert/Gierach, Erich (Hg.): *Prager deutsche Studien* H.45. Reichenberg i. B.: Sudetendeutschen Verlag Franz Kraus.

WÜHRL, Paul-Wolfgang (1984): *Das deutsche Kunstmärchen. Geschichte, Botschaft und Erzählstrukturen*. Heidelberg: Quelle&Meyer.

Internetquellen:

[EKD] (www) Evangelische Kirche in Deutschland (Hg.): Zehn Gebote (online), abgerufen unter: http://www.ekd.de/glauben/zehn_gebote.html (Zugriff am 29. 2. 2012).

KALENSKÝ, Jiří (www): Prikázání "Nezabiješ!" nebrání trestu smrti (online). – In: *Netsocan*, 2003, 2, H.4, abgerufen unter: <http://www.netsocan.cz/socan/num0403/nezabij.html> (Zugriff am 5. 3. 2012).

SCHNÖBEL, Marcus (1995): *Erzählung und Märchen. Eine Untersuchung zu Michael Endes "Die unendliche Geschichte"*. Diplomarbeit (Justus-Liebig-Universität Gießen. Institut für Neuere Deutsche Literatur) (online), abgerufen unter: <http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2001/604/pdf/p010016.pdf> (Zugriff am 21. 1. 2012).

STEIN, Roger (www): Bürgerlicher Moralcode und Frauenbild (online), abgerufen unter: <http://www.dirnenlied.de/page20/page23/page23.html> (Zugriff am 16. 4. 2012).

SUSSMAN, Sarah (www): The Bibliotheque Bleue Online: CIFNAL's First Collaborative Project (online), abgerufen unter: <http://www.crl.edu/focus/article/5508> (Zugriff am 7. 2. 2012).

VON BRADISH, Joseph Arno (www): Deutsche Romantik und Schellings Religionsphilosophie (online). – In: *Monatshefte für deutschen Unterricht*, 1943, 35, H. 3/4: abgerufen unter: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/30169973?uid=17945&uid=3737856&uid=2134&uid=2129&uid=17944&uid=2&uid=70&uid=3&uid=5910040&uid=67&uid=62&uid=5910232&sid=47698923804447> (Zugriff am 11. 3. 2012)

[WKIa] (www) Wikipedia. Die freie Enzyklopädie (Hg.): Bibliothèque Bleue (online), abgerufen unter: http://de.wikipedia.org/wiki/Biblioth%C3%A8que_Bleue (Zugriff am 7. 2. 2012).

[WKIb] (www) Wikipedia. Die freie Enzyklopädie (Hg.): Narzissmus (online), abgerufen unter: <http://de.wikipedia.org/wiki/Narzissmus> (Zugriff am 2. 3. 2012)

[WKIs] (www) Wikisource (Hg.): Kinder- und Hausmärchen Band 2 (1815) (online), abgerufen unter: http://de.wikisource.org/wiki/Kinder-_und_Haus-M%C3%A4rchen_Band_2_%281815%29 (Zugriff am 5. 3. 2012).